

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Analýza 8. epizody Twin Peaks: The Return -
televizní forma a její kritická/divácká
recepce**

Elena Chaban

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Jakub Korda, Ph.D.

Studijní program: Televizní a rozhlasová studia – Filmová studia

Olomouc 2022

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Analýza 8. epizody Twin Peaks: The Return - televizní forma a její kritická/divácká recepce* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování Jakubu Kordovi za jeho cenné rady a trpělivost při vedení mé bakalářské práce.

Obsah

Úvod	6
1. Prameny a literatura.....	9
1.1. Vymezení pramenů.....	9
1.2. Vyhodnocení literatury	9
1.2.1. Metodologická literatura.....	9
1.2.2. Předmětná literatura.....	11
2. Metodologická východiska.....	12
2.1. Narace	12
2.2. Styl	16
2.3.Recepce	18
3. Narace.....	22
3.1. Postavy	22
3.2. Čas a prostor.....	27
3.3. Události	29
3.4. Serialita	30
3.5. Spektakulární vyprávění.....	35
4. Styl.....	38
4.1. Mizanscéna.....	38
4.2. Kamera	42
4.3. Stříh	45
4.4. Zvuk	48
5. Recepce.....	52
Závěr.....	61
Seznam použitých pramenů a literatury	64
Seznam obrázků.....	69
Seznam tabulek.....	70
Seznam příloh	71
1.Tabulka s kvantitativní obsahovou analýzou diváckých recenzí	72
2.Tabulka s kvantitativní obsahovou analýzou kritických recenzí.....	74
3. Tabulka s analýzou kulturních odkazů v recenzích.....	75

Úvod

Jako téma své bakalářské práce jsem si zvolila stylovou a narativní analýzu 8. epizody 3. sezóny seriálu *Twin Peaks* a obsahovou analýzu její divácké a kritické recepcce. K volbě této konkrétní epizody mě vedly její stylistické a obsahové odlišnosti od ostatních epizod 3. řady a také poměrně velký divácký a kritický ohlas. *Twin Peaks* (1990-2017), tvůrců Davida Lynche a Marka Frosta, v produkci televizní stanice Showtime, představuje poměrně specifický televizní fenomén, který v kontextu americké televizní krajiny začátku 90. let zavedl do televizní tvorby řadu inovativních rysů, jako žánrová hybridizace, komplexní vyprávění, cinematičnost a výrazný autorský prvek. Navzdory problematické sledovanosti v době uvedení má současně *Twin Peaks* status kultovní série s loajálním mezinárodním fandomem, který zůstal aktivní i během pětadvacetileté pauzy mezi 2. a 3. řadou.

Osmá epizoda v rámci třetí sezóny, zvané *The Return*, funguje jako poměrně izolovaný text, který se od zbylých seriálových epizod liší jak stylově, tak i narativně, pracuje s jinými lokacemi, netypickými postavami¹ a na jiných časových rovinách. Proto by se dalo říci, že vytváří vlastní vnitřní normy, které se výrazně odklánějí od již specifických vnitřních konvencí dané série. To potvrzují nejen četné formální odlišnosti, ale také mimořádný ohlas u publika a kritiků. Na stránkách internetových časopisů, jako *The New York Times*,² *The Guardian*,³ *The Hollywood Reporter*,⁴ *Entertainment Weekly*⁵ a *IndieWire*,⁶ můžeme vidět převládající pozitivní hodnocení, ve kterých filmoví a televizní kritici a kritičky zdůrazňují nejednoznačný charakter událostí zobrazených v této epizodě, originální formální prvky s

¹ V osmé epizodě více pozornosti je věnováno vedlejším postavám jako Obr a Woodsman, poprvé se objeví postava Señority Dido

² MURRAY, Noel. *Twin Peaks' Season 3, Episode 8: White Light White Heat*. *The New York Times* [online]. New York City, 26.06.2017 [cit. 2022-08-18]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2017/06/26/arts/television/twin-peaks-season-3-episode-8-recap.html>

³ MARTIN, Dan. *Twin Peaks recap: episode eight – the most mind-melting, majestic outing yet*. *The Guardian* [online]. London, 26.06.2017 [cit. 2022-02-24]. ISSN 1756-3224. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2017/jun/26/twin-peaks-recap-episode-eight-the-most-mind-melting-majestic-outing-yet>

⁴ WIGLER, Josh. 'Twin Peaks': David Lynch Upstages Nine Inch Nails With Sprawling Nightmare Sequence. *Hollywood Reporter* [online]. 25.06.2017 [cit. 2022-08-18]. Dostupné z: <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/twin-peaks-david-lynch-upstages-nine-inch-nails-sprawling-nightmare-sequence-1016597/>

⁵ JENSEN, Jeff. *Twin Peaks recap: 'The Return: Part 8'*. *Entertainment Weekly* [online]. 26.06.2017 [cit. 2022-08-18]. Dostupné z: <https://ew.com/recap/twin-peaks-season-3-episode-8/>

⁶ MILLER, Liz Shannon. 'Twin Peaks' Review: Part 8 Aims for Maximum Weirdness and Succeeds. *IndieWire* [online]. 25.06.2017 [cit. 2022-02-24]. Dostupné z: <https://www.indiewire.com/2017/06/twin-peaks-2017-review-episode-8-part-8-season-3-david-lynch-showtime-spoilers-recap-1201847015/>

akcentem na autorský styl Davida Lynche, a také často zmiňují aspekty týkající se narušení diváckých očekávání.⁷ Co se týče fanouškovských reakcí na osmou epizodu, subreddit⁸ *Twin Peaks* při vyhledávání příspěvků s tagem "S3E8" nabízí přes 107 různých publikací, které zahrnují jak fanouškovské diskuze, teorie a krátké recenze, tak i odkazy na video eseje, různé fanarty, memy, a dokonce i jednoduchou počítačovou hru.⁹ Na anglojazyčném segmentu platformy YouTube mezi fanouškovskými paratexty převládají rekapitulace událostí této epizody, recenze, video s reakcemi a delší diskuzní videa. Již tyto dvě velké mediální platformy nabízejí velké spektrum různorodých fanouškovských praktik a demonstrují určitý zájem diváků a diváček o sdílení vlastních myšlenek o dané epizodě. Vysoký zájem publika lze dokázat i přes porovnání s diváckou reakcí na jiné epizody sezony. Ke dni 8. 8. 2022 ve filmové databázi IMDB u 8. epizody můžeme vidět 7097 hodnocení uživatelů. Ve srovnání s tím má 1. epizoda 5999 hodnocení, poslední epizoda 4195 a celkovým průměr činí 4518,2 hodnocení na epizodu. Tyto údaje demonstrují mnohem nižší zájem o ostatní epizody a zvýšenou pozornost k 8. epizodě. Proto bych v rámci své analýzy chtěla zohlednit nejen stylová a narativní specifika osmé epizody, ale také věnovat pozornost divácké a kritické recepci a vytvořit statistiku zmiňovaných konkrétních narativních a stylových rysů zkoumané epizody.

V první kapitole své práce představím prameny a vymezím základní metodologickou a předmětnou literaturu. Druhá kapitola bude věnována zvoleným metodologickým východiskům. Analytická část začne zkoumáním struktury vyprávění a jeho časoprostorových aspektů. Další kapitola bude věnována analýze stylových prostředků a konkrétně mizanscény, práci se zvukem, kamerou a střihem v osmé epizodě. Pátá kapitola se bude zabývat kvantitativní obsahové analýze divácké a kritické recepci 8. epizody.

Cílem mé práce bude pochopit, v čem spočívají specifika televizní formy 8. epizody, a jak na ně reagovala publika v kategorii běžných diváků a také kategorii televizních a filmových kritiků. Domnívám se, že se daná epizoda do určité míry odklání od konvencí televizního vyprávění a stylisticky a obsahově ztvárňuje pojem artová televize Kristin

⁷ MARTIN, cit.4.

⁸ Twin Peaks. *Reddit* [online]. Apr 15, 2010 [cit. 2022-02-24]. Dostupné z: <https://www.reddit.com/r/twinpeaks/>

⁹ Brewton. *Got A Light?* [software]. Secretwaful. Adventure Game Studio v3.4.1.6, 2017 [cit. 9.01.2021]. Dostupné z: <https://brewton.itch.io/got-a-light>. Požadavky na systém: Vista-32, Vista-64, Win XP, Win 2000, Win 7, Win 10; velikost 1 MB

Thompson,¹⁰ a proto je vhodným objektem pro zkoumání reakcí různých publik na podobný specifický a unikátní obsah i v době větší kreativní svobody televizních tvůrců. Tato koncepce byla původně vyvinuta ve vztahu k 1. a 2. sezonám *Twin Peaks*, které byly odvysílané na začátku 90. let. Od té doby vznikly desítky ambiciózních televizních projektů, které se těmto normám přizpůsobily a více vyvinuly. Proto, podle mého názoru, lze hovořit o tom, že umělecký mód vyprávění Davida Bordwella,¹¹ na který Thompson ve své eseji navazuje,¹² se určitým způsobem ukotvil na televizním poli a z netypické kvality vybraných pořadů se stal jedním ze základních požadavků diváků. Proto by 8. epizoda svou stylovou a obsahovou specifičností mohla být vnímána jako určitá nová etapa v tom, jak může televizní obsah konfrontovat ukotvené normy vyprávění.

¹⁰ Artovou televizi Thompson vysvětluje jako kategorii televizního obsahu, pro kterou je charakteristická komplexní narace, psychologický realismus a nejednoznačný vývoj dějových linií.

¹¹ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin : The University of Wisconsin Press, 1985. ISBN 0-299-10174-6.

¹² THOMPSON, Kristin. *Storytelling in Film and Television*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2003. s. 106-140. ISBN 0674010639.

1. Prameny a literatura

1.1. Vymezení pramenů

Primárním pramenem v rámci analýzy televizní formy je 8. epizoda 3. sezóny série *Twin Peaks*. Jelikož budu věnovat pozornost tomu, jak daná epizoda v kontextu sezony vytváří vlastní vnitřní normy, bude moje analýza zahrnovat i elementy komparace se zbylými epizodami 3. sezony, proto budou pro mě také sloužit jako prameny. Tyto materiály budu zkoumat v původním znění, protože z mého pohledu práce s originální verzí textu může poskytnout komplexní představu o jeho specifikách.

V rámci analýzy divácké a kritické recepce se soustředím na anglojazyčné texty, protože právě tento jazykový sektor online médií obsahuje nejširší škálu různých reflexí publika, a proto umožňuje nejdetailněji zmapovat názor různých kategorií recipientů na 8. epizodu. Mým původním záměrem bylo soustředit se na kritické recenze z různých velkých internetových časopisů, a také na fanouškovské paratexty z mediální platformy YouTube. Jelikož jedním z cílů práce je nejen zmapovat, ale také porovnat to, jak reagovala různá publika, rozhodla jsem se soustředit pouze na formát recenze, adekvátní pro souhrnné kódování textů z dvou komplexních systémů na základě určitých indikátorů, relevantních pro daný výzkum.

1.2. Vyhodnocení literatury

1.2.1. Metodologická literatura

Daná podkapitola má za cíl stručně představit klíčové publikace tvořící metodologický korpus pro analytickou část dané práce. Vzhledem ke specifickému statusu 8. epizody a také tomu, že *Twin Peaks* spolu s *The Return* sezonou je považován za komplexní pořad, při analýze narativní struktury, uspořádání událostí 8. epizody a práce s časoprostorem a postavami budu primárně vycházet z koncepce komplexního televizního vyprávění Jasona Mittella z publikace *Complex TV: The poetics of contemporary television*.¹³ Mittell navazuje na koncepci historické poetiky Davida Bordwella a sumarizuje tendence fikční americké

¹³ MITTELL, Jason. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: New York University Press, 2015. ISBN 978-0-8147-7135-8.

tvorby od začátku 90. let. V deseti kapitolách Mittell mapuje základní mechanismy komplexního vyprávění jako alternativní možnosti kombinující epizodní a seriálové formy vyprávění, věnuje se funkcím pilotních dílů, otázkám autorství v současné televizi, principům budování vztahů mezi recipienty a postavami, možnostem diváckého zapojení a televizním paratextům. Oporou pro narativní analýzu poslouží především první kapitola *Complexity in Context*, v níž Mittell určuje základní principy komplexního vyprávění a vysvětluje pojmy operační estetiky a speciální narativní efekt, se kterými v procesu analýzy 8. epizody pracuji. Je důležité zmínit, že pro upřesnění terminologie v češtině byla doplňkově použita verze s překladem Jakuba Kordy,¹⁴ číslování stran přitom uvádím z elektronické verze v angličtině, proto se nemusí shodovat s verzí tištěnou.

Důležitou částí tohoto bloku analýzy je určení pozice osmé epizody ve vztahu ke 3. sezoně, proto doplňkově využiji koncepci rozrušující seriality, kterou vyvinul teoretik Radomír D. Kokeš v publikaci *Světy na pokračování: Rozbor možností seriálového vyprávění*.¹⁵ Kapitoly *Poetika seriálové fikce*, *Osnova vyprávění* a *Dynamika fikčního makrosvěta* budou sloužit pro doplnění a prohloubení koncepcí, které nabízejí Butler a Mittell. Teoretická východiska Mittella, Butlera a Kokeše se soustředí na perspektivu diváckého vnímání, zároveň u Mittella a Kokeše je přítomen zájem o výstavbu seriálové narace jako systému kognitivních vodičů.

V rámci stylové analýzy budu čerpat z publikace *Television: Visual Storytelling and Screen Culture* Jeremy G. Butlera.¹⁶ V kapitolách *Style and Setting: Mise-en-Scene*, *Style and the Camera: Videography and Cinematography*, *Style and Editing* a *Style and Sound* Butler při uvažování o různých stylových prvcích často vychází z rozdělení pořadu na narativní a nenarativní, a také často poukazuje na formální rozdíly u pořadů užívajících různé módy produkce. Proto budou pro mě relevantní především části věnované narativním pořadům, ve kterých natáčení probíhá za použití jedné kamery. Dalším literárním zdrojem, který bude sloužit k doplnění a prohloubení stylové analýzy, je *Umění filmu: Úvod do studia formy a*

¹⁴ MITTELL, Jason. *Komplexní televize: poetika současného televizního vyprávění*. Praha: Akropolis, 2019, s. 54-56. POPs. ISBN 978-80-7470-244-0.

¹⁵ KOKEŠ, Radomír D. *Světy na pokračování: Rozbor možností seriálového vyprávění*. Praha: Filip Tomáš – Akropolis, 2016. ISBN 978-80-7470-146-7.

¹⁶ BUTLER, Jeremy G. *Television: Visual Storytelling and Screen Culture*. 5th ed. New York: Routledge, 2018. ISBN 978-1138743960

*stylu*¹⁷ Davida Bordwella a Kristin Thompson. Jedná se o publikaci nabízející základní východiska k formální analýze audiovizuálních děl. Daná publikace bude sloužit k prohloubení analýzy v místech, kdy se bude jednat o specifických přístupech v práci s kamerou, střihem a mizanscénou.

V rámci analýzy divácké a kritické recepce jsem si zvolila metodu kvantitativní obsahovou analýzu, pro kterou využiji publikaci *Content analysis: an introduction to its methodology*¹⁸ Klause Krippendorffa. V dané publikaci jsou zohledněné historické okolnosti vzniku obsahové analýzy, představena její klíčová specifika, klasifikace a detailně popsány její metodologické postupy.

1.2.2. Předmětná literatura

Důležitou publikací, na kterou v rámci své práce navazuji, je magisterská práce Jindřicha Holíše *Narativní analýza Twin Peaks: The Return*.¹⁹ , v níž Holíš na základě koncepce komplexní televize rozebírá vyprávění 3. sezony *Twin Peaks*, věnuje se práci s postavami, časem, prostorem a událostmi. Velmi podnětná část jeho práce je kapitola zaměřená na kulturní encyklopedii a operacionalizaci *Twin Peaks*, ve které podrobně rozebírá nadpřirozený svět projektu a pravidla jeho fungování.

V procesu analýzy stylu se budu také opírat o publikaci *Critical Essays on Twin Peaks: The Return*.²⁰ Tato práce představuje sborník esejů věnovaných různým aspektům 3. sezony *Twin Peaks*. V rámci analýzy zvukové složky se obrátím na esej 'Listen to the Sounds': *Sound and Storytelling in Twin Peaks: The Return* Kingsleyho Marshalla a Ruperta Loydella, zaměřenou na použití ruchů v kontextu 3. sezony, a také práci Andrewa T. Burta o role hudby v *The Return*.

¹⁷ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-73312-17-6

¹⁸ KRIPPENDORFF, Klaus. *Content analysis: an introduction to its methodology*. 2nd edition. Thousand Oaks, CA: Sage, 2004. ISBN 978-0761915447.

¹⁹ HOLÍŠ, Jindřich. *Narativní analýza Twin Peaks: The Return*. Olomouc, 2018. Diplomová práce (Mgr.). UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI. Filozofická fakulta.

²⁰ SANNA, Antonio, ed. *Critical Essays on Twin Peaks: The Return*. Cham: Palgrave Macmillan, 2019. ISBN 978-3-030-04798-6.

2. Metodologická východiska

V této kapitole podrobněji představím a objasním klíčové teoretické koncepce, které budou vystupovat jako základ pro analytickou část práce. Analýza 8. epizody bude rozdělena na textovou, narativní a stylovou analýzu.

2.1. Narace

Narativní analýza bude zaměřena na určení specifických vnitřních charakteristik vyprávění 8. epizody a pozice dané epizody v kontextu celé řady *Twin Peaks: The Return*.

Klíčovou publikaci v rámci narativní analýzy je *Complex Television: The Poetics of Contemporary Television Storytelling* Jasona Mittella. Koncepce komplexní televize Jasona Mittella se staví na poetice nebo modelu, jehož cílem je určení principů, na základě kterých určitý text sdílí recipientům určité významy.²¹ Autor se soustřeďuje na formální kvality fikčního televizního obsahu a jejich vývoj v kontextu změn, které probíhaly v americké televizní krajině zhruba od 90. let. Dle Mittella kontextualizace včetně zohlednění technologického a ekonomického vývoje, změn v produkci, distribuci a recepci televizního obsahu zaručuje hloubkové porozumění formálním mechanismům spojeným se vznikem a vývojem nového modu vyprávění. Spolu s kontextem je kladen důraz na divácké vnímání i recepční praktiky, které se významně rozšířily se vznikem online fandomů a následně i růstem divácké angažovanosti.

Kapitola *Complexity in context* nabízí přehled základních charakteristik komplexního vyprávění a uvádí příčiny odklonu některých pořadů od konvenčního vyprávění k tomuto alternativnímu modu. Pro analýzu vnitřních charakteristik vyprávění 8. epizody se obracím na Mittellova teoretická východiska věnované práci s časem a událostem v rámci komplexní narace. Ve vztahu k událostem Jason Mittell navazuje na Seymoura Chatmana a jeho pojetí hlavních událostí - jader a událostí vedlejších - satelitů. Hlavní funkce jader spočívá ve vytvoření hlavní osy příčin, následků a zajištění určitého vývoje v rámci pořadu. Satelity odpovídají za dynamiku vyprávění a prohloubení postav.²² Jednou z forem aktivního zapojení při sledování pořadu proto může sloužit i snaha diváka rozpoznat události, které budou hrát

²¹ MITTELL, cit. 13, s. 12.

²² Tamtéž, s. 28-29.

velkou roli ve vývoji událostí v kontextu jak jedné epizody, tak i celé řady. Ze strany tvůrců zároveň může vzniknout strategie zamaskovat jednoznačný charakter událostí a vytvořit podmínky, ve kterých určité události změní svoji na první pohled jednoznačnou povahu.

Narativní jádra Mittell rozděluje na dvě kategorie. První představuje narativní postuláty nebo události, u kterých lze jednoznačně interpretovat a určit jejich místo v kauzálním řetězci událostí pořadu. Ze strany diváckého vnímání tato kategorie narativních jader souvisí hlavně s otázkami o možných budoucích následcích dané události. Opačný charakter mají narativní enigmatické hádanky, které v rámci vyprávění nezískávají jednoznačné postavení a u publika vyvolávají otázky nejen o budoucnu, ale i o předchozích událostech a faktickém průběhu samotné této události. Ve většině případech se pracuje především s narativními postuláty které posouvají děj pořadu dopředu, zavedení enigmatických hádanek zároveň nabízí větší možnosti na rovině diváckého vnímání.

Manipulace s časem je častým postupem jak v rámci konvenčních pořadu, tak i v komplexní televizi. Jason Mittell rozlišuje tři kategorie času, které se objevují v procesu vyprávění. Jsou to čas příběhu, diskurzu a čas projekce. Čas příběhu znamená čas toku všech událostí v rámci vyprávění, který nejčastěji opakuje charakteristiky plynutí času v reálném světě a nemůže být ovlivněn flashforwardy a flashbaky, protože je vystaven lineárně a chronologicky. Čas diskurzu je to, jak je čas koncipován tvůrci pořadu, proto tato kategorie předpokládá vynechání určitých pasáží příběhu a často i praktiky narušující chronologii událostí. Diskurzivní čas a manipulace s ním se tak stávají dalšími možnostmi aktivnějšího zapojení diváka, který v procesu sledování může na základě znalostí o čase diskurzu vystavit čas příběhu a rekonstruovat správnou chronologii událostí. V tom se Mittellovo pojetí rovin práce s časem podobá vztahu mezi fabulí a syžetem. Třetí kategorií je čas na obrazovce, nebo faktický čas sledování obsahu recipientem. V případě serializovaných pořadů, které jsou vysílány postupně, je důležité zohledňování intervalů vysílání mezi díly, protože tyto časové mezery nabízejí publiku možnost rozšířit nebo upřesnit svoje znalosti o událostech přes další kanály fanouškovské komunikace.²³

Důležitým rysem komplexního vyprávění je větší divácké zapojení odůvodněné tzv. sebevědomým vyprávěním. Divácké uvědomění samotného procesu vyprávění Jason Mittell

²³ Tamtéž, s. 30-31.

zkoumá v kontextu operační estetiky, která poskytuje recipientům novou úroveň vnímání televizního obsahu. Operační estetika předpokládá možnost sečtení divákem vnitřních norem vyprávění, pochopení klíčových mechanismů výstavby událostí.²⁴ Taková metareflexe slouží jako základ pro unikátní diváckou zkušenost, u níž recipient ví, že je manipulován, ale získává možnost hlubší komunikace s audiovizuálním textem přes pochopení způsobů této manipulace.

V rámci situací, kde operační estetika vystupuje do popředí a samotný proces vyprávění se stává hlavním objektem pozornosti diváka, Mittell nabízí termín speciální narativní efekt. V případě tohoto efektu může vyprávění nabýt barokního charakteru a výrazně se vzdálit realistickým kvalitám. Jedním z klíčových parametrů speciálního narativního efektu je narušení již stanovených pořadem vlastních vnitřních norem.²⁵ Přitom se to může projevat jak v rámci jedné scény, tak i na úrovni celé epizody pořadu. Ze strany diváků je tady zároveň důležitá větší míra analytického zapojení pro dekodování těchto vnitřních norem pořadu. Dalším rysem spektakulárního vyprávění je přítomnost tvůrčích postupů zaměřených na dezorientaci diváka.²⁶ V rámci speciálního narativního efektu mohou být použité flashbacky a flashforwardy, může být narušena čtvrtá stěna nebo zohledněno více perspektiv na určitou událost. Tyto postupy samotné neurčují spektakulární vyprávění a objevují se i v pořadech s konvenčním vyprávěním. Hlavní rozdíl zde spočívá v tom, že v rámci komplexního vyprávění tyto postupy záměrně komplikují sledování pořadu, vyvolávají zmatek a vedou diváka k většímu zapojení v dekodování těchto praktik.

V kapitole o postavách se Mittell soustřeďuje na to, jaké prvky ovlivňují vnímání postavy recipientem. V jeho pojetí budování postavy je vždy spojené s mimotextovými faktory jako specifika spolupráce showrunnerů a herců, osobní a profesní kontext herců nebo určité změny ovlivňující proces natáčení.²⁷ V návaznosti na Murraye Smitha Mittell píše o třech složkách vztahování se diváků k postavám. První složkou je rozpoznání představující proces sečtení charakteristik postavy pro určení jeho pozice v hierarchie pořadu, které je často

²⁴ Tamtéž, s. 44.

²⁵ Tamtéž, s. 45-46.

²⁶ Tamtéž, s. 51.

²⁷ Tamtéž, s. 110-112.

založené na divácké zkušenosti a jeho očekáváních.²⁸ Druhou složkou je napojení, které spočívá v mechanismech ovlivňujících soucítění s postavou. Napojení může být vytvořeno na základě pojítek a přístupů. Pojítka vznikají v procesu dlouhodobého sledování postavy a její reakci v různých situacích. Sdělení subjektivních stavů postavy je přístupem, který je nejčastěji realizován přes vnější indikátory.²⁹ Třetí úroveň je souznění, které spočívá v emocionálním investování do příběhu postavy, sdílení jejich morálních hodnot.³⁰ Mittell dále rozebírá možnosti vývoje fikční postavy. Odkazuje na Robertu Pearson a konstatuje, že poměrně často přes techniku detailizace nebo rozšíření informací o postavách se vytváří iluze jejich změny. Pro situace, kdy stejně dochází ke změně postavy, Mittell používá Pearsovu typologii forem vývoje postav. Do ní spadá růst, který je nejčastěji spojován s mladými postavami a procesem jejich dospívání. Další možností je edukace, která často vzniká na epizodní úrovni a předpokládá získání postavou ponaučení kvůli určité situaci. Dramatičtější změna probíhá v případě remodelace, která je spojovaná s nadpřirozenými jevy a náhlou proměnou fyzického stavu postavy. Jako poslední typ změny postavy Mittell uvádí transformaci představující výraznou změnu morálních postojů postavy ovlivňující její jednání v kontextu vyprávění.³¹

Pro zkoumání pozice 8. epizody v kontextu celé řady je užitečná aplikace koncepce seriality Radomíra D. Kokeše, která vyplývá z jeho poetiky seriálové fikce zabývající se stavbou děl a vztahem fikčního makrosvěta a epizodních světů. Serialitu Kokeš definuje jako vztah mezi stavem věci v makrosvětě na konci epizody stávající a stavem věci v makrosvětě na konci epizody předcházející, což předpokládá možnost vnímání díla ne jako celku, ale i soustředění na omezeném množství epizod a vztahu mezi nimi.³² K typům seriality tak patří oddělená serialita, při které nejsou mezi stavem věci na konci epizod sdílené žádné fikční postavy, nenavázaná serialita, při níž je při absenci příčinného vztahu mezi stavy věcí na koncích epizod sdílená minimálně jedna fikční postava. Dále je uvedena serialita

²⁸ Tamtéž, s. 113.

²⁹ Tamtéž, s. 118-119.

³⁰ Tamtéž, s. 184

³¹ Tamtéž, s. 188-193

³² KOKEŠ, cit. 15, s. 16.

polonávazaná, kterou určuje částečně příčinné propojení stavu věci v podobě kauzálně provázané rady událostí epizod, která je zároveň kombinovaná s relativní uzavřeností těchto epizod jako samostatných vypravěčských celků. Absolutní lineární kauzalita mezi událostmi epizod svědčí o návazné serialitě. Jako poslední typ seriality Kokeš uvádí rozrušující serialitu, v rámci které vztah mezi stavem věci v epizodních světech získává složitější strukturu a předpokládá určitou formu zpětného upravování dosavadního stavu věci. Podle Kokeše mohou tyto kategorie v rámci jednotlivých děl vyvíjet nebo fungovat v kombinaci více typů seriality.³³

2.2. Styl

Analýza stylu 8. epizody bude věnována specifikám práce s mizanscénou, kamerou, střihem a zvukem. Struktura analýzy bude představovat rozbor každé z těchto složek v kontextu jednotlivých scén epizody s oporou na neoformalistický přístup Davida Bordwella a Kristin Thompson a také publikaci *Television: Visual Storytelling and Screen Culture* Jeremy G. Butlera, ve které jsou tyto kategorie stylu zohledněny z perspektivy televizních pořadů.

V kontextu analýzy televizního stylu Butler nabízí základní rozdělení televizního obsahu na základě produkčních módů. Pod módem produkce Butler představuje kombinaci estetických, technologických a ekonomických praktik v procesu televizní tvorby a rozlišuje tak jednokamerový a vícekamerový mód. V rámci jednokamerového módu natáčení pořadu probíhá při použití jedné kamery, jednotlivé segmenty se často nenatáčejí chronologicky. Tento mód bývá nejčastěji používán při natáčení televizních dramát, reklam a hudebních klipů. Při vícekamerovém módu se používá několik kamer zaobírající akci z různých perspektiv, práce se střihem může být přitom prováděna přímo při natáčení. Vícekamerový mód je proto charakteristický pro faktuální pořady, v kontextu fikčních se s ním můžeme potkat v sitcomech nebo mýdlových operách.³⁴ *Twin Peaks* včetně 3. sezony pracuje v jednokamerovém módu, proto v rámci analýzy bude daná epizoda v kontextu publikace Butlera zohledňována přes tuto perspektivu. Ve vztahu k tomuto módu je také důležité zmínit, že kvůli vyšším produkčním nákladům a dalšímu procesu výroby jsou pořady natočené v

³³ Tamtéž.

³⁴ BUTLER, cit. 16 , s. 243-244.

tomto módu většinou považované za esteticky kvalitnější projekty s osobitým stylem, což je zásadní ke vztahu k 8. epizodě.

Vzhledem k povaze vybrané epizody a jejímu komplexnímu charakteru budou její stylová specifika zohledňovaná přes perspektivu stylu maximálního stupně Jasona Mittella. Daný pojem Mittell nabízí jako protiklad ke stylu nulového stupně, kterému se věnují John Thornton Caldwell³⁵ a Jeremy G. Butler.³⁶ Styl nulového stupně v pojetí Caldwellella je vysvětlen na příkladu sitcomů 60. - 70. let. Prioritou v rámci produkce takových pořadů byla vysoká rychlost natáčení a nízké finanční náklady. Proto se jedná hlavně o studijní natáčení s využitím tříkamerového systému.³⁷ Styl takových pořadů má především praktickou, a ne estetickou funkci a dá ho charakterizovat jako neviditelný. Pojem styl nulového stupně dále přejímá Jeremy G. Butler a rozebírá ho v kontextu žánru mýdlových oper. Podobně jako Caldwell Butler zmiňuje techniky jako tříkamerové a studijní natáčení s použitím tříbodového svícení, větší důraz na dialog ovlivňující převládání detailů a polocelků mezi záběry.³⁸

V protikladu k této kategorii Mittell nabízí pojem stylu maximálního stupně a jako příklad rozebírá seriál *Breaking Bad*. Podle něj vzhledem k zaměření na zobrazení morální proměny postav a jejich morálních dilemat ovlivňuje formální podobu tohoto pořadu, a proto jeho stylové prvky často upozorňují na sebe. Mezi těmito prvky Mittell například zmiňuje práci se soundtracky, specifické úhly natáčení, dynamickou kameru, techniku časosběru nebo práci s rychlým střihem. Mittell přitom konstatuje, že i pro pořad splňující kritéria stylu maximálního stupně musí platit princip realismu, který je založen na vnitřní autentičnosti pořadu.³⁹

Na sebe upozorňující styl je u Caldwellella spojen s koncepcí televizuality. Tento termín Caldwell vyvinul pro popis estetického posunu televizních pořadů od 90. let. Výrazné změny

³⁵ CALDWELL, John Thornton. *Televisuality: Style, Crisis, and Authority in American Television*. New Jersey: Rutgers University Press, 1995. ISBN 978-0585241135.

³⁶ BUTLER, Jeremy G. *Television style*. New York, N.Y.: Routledge Taylor & Francis Group, 2010. ISBN 978-0415965125.

³⁷ CALDWELL, cit. 35, s. 56.

³⁸ BUTLER, cit. 36, s. 26-56.

³⁹ MITTELL, cit. 13, s. 194-196.

televizního obsahu dle Caldwelly spočívaly především ve větším důrazu na jeho vizuální složku. Vizuální exces, na sebe upozorňující vizuální složka pořadů a jednotlivých stanic a vyšší produkční hodnota obsahu vznikly pod vlivem velkého množství technologických aspektů, růstu konkurence na trhu a také proměny ve vnímání televizního média jako médium, které sdílí klíčové informace přes zvukovou složku a v kontextu diváckých praktik předpokládá tzv. letný pohled. Televizualita se podle Caldwelly vztahuje jak na faktuelní, tak i na fikční pořady. Tento pojem určuje performativní charakter televizního obsahu a vizuální exhibicionismus, při kterém se samotný proces formování a vývoje unikátního vizuálního stylu stává důležitou složkou pořadu.⁴⁰ Po formální stránce Caldwell rozlišuje televizualitu filmovou a videografickou. Filmová odkazuje na filmové kvality televizního obsahu. Mezi klíčové rysy takových pořadů patří vysoké produkční náklady, vizuální spektakulárnost a svérázný exscesivní styl. Videografická televizualita podle Caldwelly je mezi televizními pořady běžnější. Spočívá v použití různorodých grafických objektů.⁴¹ Mohou to být elementy textů, které rozšiřují sdělení, loga, infografiky nebo animované prvky, které upoutávají pozornost diváka, dodávají dynamiku a propagují televizní značku. Na základě tohoto rozdělení v kontextu 8. epizody budu pracovat se stylovým excesem z perspektivy filmové televizuality.

2.3.Recepce

Analýza recepce je zaměřena na vytvoření systému, který odráží reakci diváků na konkrétní prvky vyprávění a stylu 8. epizody. Pro tyto účely byla vybrána metoda kvantitativní obsahové analýzy zahrnující kódování předem určeného vzorku na základě vybraných kritérií.

Obsahová analýza je poměrně přísná metoda kvalitativní a kvantitativní analýzy obsahu textů za účelem identifikace nebo měření sociálních faktů a trendů, které tyto dokumenty odrážejí. Daná metoda je nejčastěji používána v rámci analýzy textového obsahu, ale může být také aplikována na grafický nebo audiovizuální obsah. Klaus Krippendorff definuje obsahovou analýzu jako «*výzkumní techniku pro vytváření opakovatelných a platných závěrů*

⁴⁰ CALDWELL, cit. 27, s. 5

⁴¹ Tamtéž, s.11-13.

z textů (nebo jiného smysluplného obsahu) v kontextu jejich použití».⁴² Podstatou obsahové analýzy je převedení verbální informace do objektivnější neverbální formy. Tato analýza zahrnuje systematickou fixaci určitých prvků obsahu korpusu textů s následným kvantitativním zpracováním získaných dat.⁴³ Vzhledem k jasným pravidlům přítomným v procesu obsahové analýzy je často zdůrazňována objektivita této metody a možnost jejího opakování s dosažením identických výsledků.

Obsahová analýza může být aplikována jako kvalitativní nebo kvantitativní metoda. Kvalitativní obsahová analýza je zaměřena na číselnou fixaci určitých kategorií důležitých v kontextu výzkumu. Kvalitativní analýza klade důraz na identifikaci určitých významů, které sociální subjekty vkládají do různých informačních sdělení. Pro obsahovou analýzu recepce 8. epizody byla zvolena kvalitativní metoda, která se soustředí na frekvenci výskytu názoru o jednotlivých prvcích vyprávění a stylu.

Kvantitativní obsahová analýza jako metoda je rozdělena na 6 základních etap, které v kontextu daného výzkumu představují následující kroky:

1. Stanovení výzkumného tématu

Obsahová analýza recenzí je zaměřená na mapování reakcí diváků a kritiků na konkrétní prvky 8. epizody. Cílem analýzy je na základě údajů o četnosti zmiňování konkrétních kritérií této epizody získat informace o tom, které prvky vyvolaly největší zájem recipientů, a také komparovat diváckou a kritickou perspektivu vnímání.

2. Určení výzkumného vzorku a příprava databáze

Jako výzkumní vzorek v kontextu dané obsahové analýzy vystupují divácké recenze dostupné v online filmové databázi IMDB a kritické recenze představené v online agregátoru recenzí Rotten Tomatoes. Kritériemi pro výběr těchto dvou platforem byly jejich otevřenost, přehlednost informací, jazykový kontext a také to, že tyto platformy jsou mezi uživateli nejvíce známé a populární a často bývají zmiňované v mediích jako kritérium úspěšnosti určitých projektů. Ke dni 6. 6. 2022 na IMDB k 8. epizodě je dostupno 70 diváckých recenzí, Rotten Tomatoes zobrazuje 28 kritických recenzí.

⁴² KRIPPENDORFF, cit.9, s. 18

⁴³ PASHINYAN, Isabella. *Content analysis as a method of research: advantages and limitations*. Nauchnaya periodika: problemy a reshenia. 2012, (3), 13-18.

Všechny tyto recenze byly v rámci procesu přípravy výzkumné databáze stažené a upravené do stejného formátu. Názvy recenzí byly odstraněny, jména autorů a uživatelů IMDB zůstala zachována pro snadnější orientaci. Tyto texty následně byly přesunuty do dvou tabulek.

3. Určení kódů

Přesnost obsahové analýzy do značné míry vyplývá z rigidních parametrů určení kódů analýzy. Kód je určitá kategorie analýzy, významová jednotka přítomná v textu a odpovídající empirickým ukazatelům určeným ve výzkumném programu. Určené kódy by měly odpovídat několika charakteristikám. První z nich je relevance, která odkazuje odkazuje k stanovené výzkumní otázce a znamená, že stanovené parametry mají odpovídat tématu výzkumu a směřovat k zodpovězení té otázky. Stanovené kódy by se také měly vzájemně vylučovat nebo by stejný obsah neměl odpovídat několika kódům ve stejném objemu. Třetí charakteristika kódu je jeho vyčerpávající charakter. Kód musí dostatečně plně odrážet obsah klíčových oblastí v rámci výzkumu. Čtvrtá charakteristika je reliabilita nebo spolehlivost, která určuje jasný charakter kódů a možnost opakování procesu kódování jiným výzkumníkem s dosažením stejných výsledků.⁴⁴

Cílem této obsahové analýzy je vytvoření modelu reprezentujícího reakci různých kategorií publika na konkrétní prvky vyprávění a stylu 8. epizody. Reprezentace reakce v rámci kvantitativního výzkumu koncepčně bude představovat údaje o četnosti výskytu názorů o konkrétních kvalitách 8. epizody. Proto mnou vybrané kategorie kódování odpovídají prvkům, kterými se zabývám v rámci analýzy této epizody. Na základě toho byly určeny následující kategorie: narace v kontextu jedné epizody, narace v kontextu vztahu epizody k celé 3. řadě nebo celé sérii, zvuk, kamera, střih a mizanscéna. Kódy odpovídající vyprávění nebyly rozděleny na práci s událostí, časem a postavami, protože téměř každá kritická nebo divácká recenze nějakým způsobem naznačuje děj a zmiňuje klíčové postavy. Proto v kontextu dané analýzy je kladen důraz na to, jaká část recipientů zmiňuje nejen tyto kvality, ale rozšiřuje svoje hodnocení 8. epizody v širším kontextu.

4. Určení jednotky analýzy

⁴⁴ PASHINYAN, cit. 37, s.15.

Jednotka analýza je základní jednotka odpovídající určitým kritériím kódování. Jednotkou může být slovo, věta, téma, určité osobnosti nebo názvy organizací. V kontextu tohoto výzkumu jako jednotka analýzy slouží témata zohledňována v recenzích.

5. Proces kódování

Proces kódování bude proveden ručně přes analýzu témat zohledněných v recenzích. Objem sdělení, kontext, nebo opakované zmiňování konkrétních prvků stylu nebo vyprávění v kontextu stejného textu nebudou zohledňovány v procesu kódování. V případě přítomnosti určitého kódu v textu bude tato recenze v kontextu daného kritéria označena kódem 1. Pokud určitý prvek nebude v dané recenzi zmíněn, bude kód označen jako 0. Daný proces bude probíhat v online aplikaci Google Sheets.

6. Grafické zpracování, analýza a interpretace výsledků

Daná etapa je určena k systematizaci získaných dat a jejich interpretaci v rámci tématu a cílů určitého výzkumu. Vzhledem k přesné povaze kvantitativní analýzy jako metody, v rámci výzkumu téměř vždy dochází ke grafickému zpracování získaných dat v podobě grafu a tabulek. Po kódování recenzi bude vytvořena tabulka s výsledky výzkumu a také diagramy ilustrující statistiku zmiňovaných konkrétních prvků 8. epizody a rozdíly mezi obsahem diváckých a kritických recenzí.

3. Narace

V této části budou nastíněna klíčová specifika narace 8. epizody a základní techniky vyprávění, kvůli kterým se daná epizoda liší od ostatních. Je důležité upřesnit, že částečně tato epizoda a konkrétně její první 4 narativní segmenty odpovídají konvencím, které jsou typické pro celou 3. sezonu, proto v rámci analýzy danou epizodu dělím na 2 části. V první části postava Raye zastřelí dvojníka Coopera, který se po příchodu Woodsmanů a jejich rituálu probudí. Před probuzením zlého Coopera vidíme vystoupení kapely v Roadhouse. Druhá část začíná výbuchem atomové bomby, do kterého divák postupně proniká. Dále vidíme pumpu a woodsmany pohybující se kolem Convenience Store a přicházíme k záběru zvrácení entity, která spolu s gelovou hmotou vyplivne černou kouli s Bobem. Následně sledujeme Obra a Senioritu Dido v pevnosti uprostřed purpurového moře, kde postavy vytvoří a pošlou zlatou kouli s Laurou Palmer na Zem. V Novém Mexiku v roce 1956 se paralelně odehrávají dvě události. Woodsman zaútočí na některé obyvatele a potom uspí celé město čtením básně v místním rádiu. Druhá linie ukazuje žabobrouka s křídly, který se vylíhne z vajíčka, doplazuje se k domu mladé dívky a na konci epizody jí vlezde do pusy, zatímco je ve stavu hypnózy a spí. Druhá část dané epizody je více chaotická. Odehrává se na několika časových rovinách a v několika sub-světích série, zároveň poskytuje méně informací, které lze jednoznačně interpretovat. Proto se primárně soustředím na analýzu druhé části epizody.

3.1. Postavy

Postavy jsou jednou ze základních jednotek televizního vyprávění. Přes konkrétní fikční entity probíhá vnímání příběhu, formuje se koncepce fikčního pořadu a vznikají jeho události. Mittell vnímá postavy jako určité konstrukty reálných lidí a ne pouze souhrn audiovizuálních kvalit. Podle Mittella vnímání postavy nemůže být odděleno od kontextu, který zahrnuje práce showrunnerů, výkon herce a jeho život mimo obrazovku a také možné vnější změny zasahující do procesu natáčení.⁴⁵

Jako první aspekt konstrukce televizní postavy Jason Mittell zohledňuje herecké zpracování. Mittell hovoří o tom, že v rámci dlouhodobého televizního vyprávění se vytváří pevná vazba mezi hercem a jeho postavou, proto jakékoli změny v podobě smrti, nemoci,

⁴⁵ MITTELL, cit. 13, s. 109-110

osobních důvodů herce předpokládají úpravu scénáře a mohou přivést k výrazným změnám ve vyprávění, pokud se jedná o obsazení hlavních postav pořadu. Jindřich Holíš ve vztahu k tomu zmiňuje stálé filmové a televizní spolupráce Davida Lynche s velkou skupinou herců, mezi nimiž například patří Kyle MacLachlan, Laura Dern, Naomi Watts, Harry Dean Stanton, Grace Zabirskie a celá řada dalších.⁴⁶ Všichni tito herci se objevují i ve 3. sezoně *Twin Peaks*. Ze změn, které nějakým způsobem ovlivnily práci s postavami v 3. sezoně, Holíš píše o smrti Franka Silvy (Bob), zdravotních problémech Davida Bowieho (Phillip Jeffries) nebo ukončení spolupráce s Michaellem Ontkeanem (šerif Truman). Dodává přitom, že v žádné z těchto situací nedošlo k přeobsazení rolí a všechno bylo vyřešeno archivními záznamy nebo korekcí scénáře.⁴⁷ Z postav a herců, které se v 8. epizodě objevují, ke stálým spolupracovníkům Lynche patří Kyle MacLachlan, který ztvárňuje Cooperova dvojníka. Propojení MacLachlana a jeho postavy v kontextu *Twin Peaks* podrobně ve své magisterské práci rozebírá Holíš,⁴⁸ proto se v rámci své analýzy budu hlavně věnovat práci s postavami z 2. části epizody.

Druhá část 8. epizody pracuje s atypickou skupinou postav pro vyprávění 3. sezony. Důležitým specifickým prvkem této části epizody je úplná absence hlavních postav, při které nicméně probíhá jejich rekonceptualizace. Epizoda obsahuje grafický záznam Boba a Laury Palmer jako klíčových postav. Figurují ale v kontextu epizody ne jako postavy v jejich klasickém pojetí, ale určité abstraktní jednotky, které přes ostatní hrdiny získávají nový význam a funkci. Z vedlejších postav, které sledujeme v 8. epizodě, se dříve v průběhu 3. sezony objevovaly pouze některé z nich. Velký důraz je tak kladen například na postavu Obra, v titulcích uvedeného jako ???????. Ztvárňuje ho herec Carel Struycken, kterého mimotextuálně lze propojovat s jeho postavami ve filmových a televizních projektech jako *Star Trek: The Next Generation* (Mr. Homn) a třech filmech o rodině Addamsově (Lurch). Z těchto rolí a mnohých jeho dalších projektů je Struycken na základě určitých předešlých diváckých zkušeností vnímán především jako herec ve vedlejších rolích, které vytvářejí atmosféru žánrových projektů. Z dalších postav, které se v rámci 3. sezony předtím objevily, je Experiment. Je to nadpřirozená entita, u které je zároveň propojení s herečkou Ericou Eynon poměrně

⁴⁶ HOLÍŠ, cit.23, s. 35

⁴⁷ Tamtéž, s. 36

⁴⁸ Tamtéž, s. 42-50

problematické z toho důvodu, že během produkce vystupovala pouze jako modelka pro zpracování grafického modelu postavy.

Ostatní postavy se objevují v 8. epizodě poprvé. V kontextu vztahu herce a postavy je zajímavým příkladem mimotextových profesních faktorů herec Robert Broski, který v této epizodě ztvárňuje postavu Woodsmana. Ve většině svých audiovizuálních projektů se Broski objevuje v roli prezidenta Abrahama Lincolna, což vytváří zajímavý kontrast s postavou reprezentující teror a násilí, a podle fanoušků tak tvůrci symbolicky představují odklon od vysokých morálních hodnot «staré Ameriky».^{49 50}

Mittell dále pojednává o tom, jak se buduje vztah recipientů ke konkrétním postavám. V návaznosti na teorii Murraye Smitha popisuje 3 složky určující vnímání fikční postavy. Základní úroveň se tak stává rozpoznání, při kterém důležitou roli hraje hierarchie postav pořadu.⁵¹ Divák na základě chování postav, jejich vzhledu a vlastních předchozích zkušenostech může určit jejich pozici v rámci této hierarchie. Pozice postavy jako hlavní, vedlejší, vracející se nebo hostující tak pro recipienta tvoří řadu očekávání ohledně toho, jak velkou roli bude hrát ve vývoji událostí. Druhou část 8. epizody prezentuje divákovi velké množství nových postav. Mezi nimi patří Seniorita Dido (Joe Nash), mladý pár, manželský pár a dva zaměstnanci rozhlasové stanice v Novém Mexiku. Větší část postav 3. sezony byla prezentována v prvních třech epizodách, proto tak náhlý posun uprostřed sezony od stálé skupiny hlavních a vedlejších postav k úplně novým je poměrně netypickou praktikou dezorientující diváka. Absence hlavních postav v této části nutí recipienta znovu zahájit proces rozpoznání a vzhledem k tomu, že nejsou nové postavy nějak divákovi verbálně nebo přes expozici prezentovány, již na té první úrovni jejich vnímání vznikají poměrně velké komplikace a zmatení. Jediné konkrétní informace, které epizoda sdílí, jsou titulky zobrazující místo a čas událostí, z čehož lze pochopit, že se jedná o flashback, což zároveň naznačuje epizodní charakter větší části těchto postav.

⁴⁹ dweller_on_threshold. Could the Part 8 Woodsman be channeling Abraham Lincoln ??, *Reddit* [online]. 2019 [cit. 2022-05-12]. Dostupné z: https://www.reddit.com/r/twinpeaks/comments/dwfo7h/could_the_part_8_woodsman_be_channeling_abraham/

⁵⁰ Abraham Lincoln byl vizuálně zmíněn i v samotné 8. epizodě, když mladý pár najde minci s jeho profilem.

⁵¹ MITTELL, cit. 17, s. 113-118.

Další úroveň, kterou představují Mittell a Smith, je napojení nebo proces emočního souznění s postavou. Napojení zahrnuje dva elementy, přes které se realizuje mechanismus prožívání událostí spolu s fikční postavou. Prvním elementem jsou pojítka, které představují čas a událost, kterou divák s postavou prožívá, nebo nové informace, které se této postavě týkají, a tak prohlubují její diváckou znalost. Další úroveň je přístup nebo určitá subjektivita informací, se kterou se můžeme dostat do nitra postavy a pochopit její motivace. V kontextu televizního média tato subjektivita bývá přitom nejčastěji realizována přes vnější explicitní prvky jako vzhled postavy, její působení v rámci příběhu, dialogy, v některých pořadech to může být dokonce zprostředkováno voice-overem.⁵²

Jak už bylo zmíněno, 8. epizoda pracuje se skupinou nových postav a ty z nich, které se v rámci sezony už objevovaly, v kontextu 3. sezony nefungují jako hlavní. Obr v kontextu celého pořadu hraje roli průvodce mezi nadpřirozeným a přirozeným světem, který pomáhá hlavním a vedlejším postavám. V 8. epizodě získává odlišnou roli, protože vystupuje jako iniciátor a jedná na vlastní pěst. Dalo by se tady proto hovořit o určitém rozšíření znalostí této postavy na základní úrovni napojení v podobě pojítek, které ale nepřesahuje hranici subjektivity. V 8. epizodě je jeho role nemluvená, specifický herecký projev Carla Struyckena bez výrazných gest a aktivní mimiky omezuje vnímání jeho emocí. V tom kontextu je poměrně zajímavá pozice nové postavy Seniority Dido, která Obrovi asistuje. Podlé mého názoru se na ni můžeme dívat jako na prostředek napojení na postavu Obra. Herecky je Joe Nash v této roli je ve velkém kontrastu se Struyckenem, její mimika je mnohem výraznější, na začátku scény dokonce meditativně tančí v rytmu staromódní hudby z gramofonu. Ve vztahu ke konkrétním událostem 8. epizody zároveň neplní žádnou funkci kromě toho, že požehná zlatou kouli s Laurou Palmer a pošle ji na Zem. Osobně se domnívám, že jako doplňující postava Seniorita Dido vystupuje v pozici určitého média mezi divákem a Obrem a událostmi s ním spojenými. Ve scéně, kdy Obr levituje a vytváří zlatý tříptivý oblak, paralelně sledujeme Senioritu Dido a to, jak na to reaguje. Polodetail klade důraz na její emoce, které se během scény z upřímného překvapení mění v nadšení. Na základě vizuálních indikátorů této postavy se usnadňuje proces dekódování událostí. Působí mnohem přirozeněji než postava Obra a tím poskytuje určité instrukce o tom, jak máme jeho a tyto události vnímat.

⁵² Tamtéž, s. 118-120.

Ostatní postavy nejsou divákovi nějak podrobně prezentovány a s tím, že vykonávají epizodní funkci v rámci jednoho flashbacku, jakékoli hlubší napojení na postavu není možné. Například relativně hodně času strávíme spolu s postavou, která je v titulcích uvedena jako dívka (Tikaeni Faircrest). Vidíme, jak ji doprovází její přítel (Xolo Mariduena), jejich stydlivost se odráží v dialogu a distanci mezi herci, podporuje to i absence hudby. V klasickém vyprávění by jejich první polibek sloužil jako upevnění expozice jejich romantického vztahu, ale dále se o nich v kontextu epizody a celé sezony nic nedozvíme. Proto i třetí úroveň, kterou Smith nazývá souznění a která předpokládá sympatii k postavě, hloubkové porozumění jejím hodnotám a značné investování emoce do jejího příběhu⁵³ se v rámci této epizody neprojevuje. Samotná skutečnost, že i konkrétní jména postav se v titulcích neobjevují, svědčí o tom, jak jsou tyto postavy od diváků distancovány. Dostáváme se tak do určitého nepersonalizovaného vyprávění a informační vakuum ve vztahu k postavám může sloužit k přesměrování divácké pozornosti na samotné události 8. epizody nebo její stylové zpracování.

V rámci zkoumání problematiky vývoje postav se Mittell opírá na tvrzení Roberty Pearson a píše, že televizní postava je zpravidla stabilní jednotkou, která se výrazně nevyvíjí pod vlivem událostí, ale spíše akumuluje emoční zážitky od nich.⁵⁴ Dynamický vývoj názorů postavy, růst nebo úpadek jeho morálních hodnot a vnější transformace jsou velkou výzvou pro tvůrce, protože důležitou roli v budování vztahu mezi divákem a fikční postavou hraje stabilní soucítění a pochopení její motivace. Proto část pořadů využívají mechanismů, které pomáhají vytvářet iluzi změny postavy. Mittell odkazuje na Pearsonovo rozdělení na detailizovanou a rozvinutou postavu, nabízí pojem detailizace postav, která se projevuje v rozšíření diváckých znalostí o určité postavě.⁵⁵ V kontextu 8. epizody vzhledem k epizodnímu charakteru větší části postav není možné hovořit o jakémkoli jejich vývoji v rámci vyprávění. Mechanismus detailizace postav lze ale aplikovat na postavu Boba a Laury Palmer i s ohledem na to, že oba vystupují v dané epizodě ve statické pozici symbolů dobra a zla. Přes události epizody získáváme více kontextu o fikčním světě a o tom, jak tyto dvě postavy vznikly. Původně v rámci makrosvěta byl Bob prezentován jako entita nadpřirozená a Laura

⁵³ Tamtéž, s. 122.

⁵⁴ Tamtéž.

⁵⁵ Tamtéž, s. 124

zároveň jako obyvatelka přirozeného světa. V 8. epizodě se jejich linie kříží. Bob se ukáže jako následek chyb lidstva ve světě přirozeném, Laura Palmer jako jeho protipól, který vzniká ve světě nadpřirozeném. Na první pohled z perspektivy diváckého vnímání je to poměrně velká a zásadní změna, která na základě Mittellovy klasifikace forem vývoje postav napodobuje určitou formu remodelace. Tento proces předpokládá náhlou proměnu postav a většinou se objevuje v žánrech fantasy, sci-fi a hororů, ve kterých se pracuje s nadpřirozenými jevy.⁵⁶ Ale fakticky ta proměna Laury a Boba funguje na principu iluze změny, protože otázka vzniku těchto postav v kontextu 1. a 2. sezony a také spin-offu *Twin Peaks: Fire walk With Me* (1992)⁵⁷ vůbec nebyla součástí narativní hádanky, proto jsou tyto nové informace pouze rozšiřující znalostí o postavách.

3.2. Čas a prostor

Čas a práce s ním je jedním z důležitých parametrů v rámci serializovaného vyprávění. Mittell určuje 3 základní kategorie času, které při zkoumání televizního obsahu můžeme nalézt. První kategorií je čas příběhu. Daná kategorie odráží plynutí času v samotném fikčním světě s ohledem na správnou chronologii událostí. Mittell přitom uvádí, že většinou čas příběhu odpovídá plynutí času v reálném světě.⁵⁸ Mezi výjimky mohou patřit pořady zahrnující cestování v čase. Jindřich Holíš jako příklad odlišného plynutí času v 3. sezoně nabízí cyklické “zaseknutí” času nebo nadpřirozené odsazení linearity.⁵⁹ Druhá část 8. epizody do určité míry komplikuje vnímání času příběhu tím, že ukazuje události, které se odehrály v poměrně velkém časovém úseku. Od výbuchu atomové bomby v roce 1945 do události s Woodsmany terorizujícími město v roce 1956 sledujeme hlavně nadpřirozené postavy v jejich světě. Události odjeřávající se v těchto světech jsou provázané a vyvíjí se lineárně, proto bude možným vysvětlením této mezery odlišné plynutí času v daném sub-světě.

Dále Mittell uvádí čas diskurzu nebo to, jak je konkrétní příběh vyprávěn. Ve většině pořadu se čas příběhu liší od času diskurzu, protože často dochází k vynechání částí

⁵⁶ Tamtéž, s. 126 -127.

⁵⁷ *Twin Peaks: Fire Walk with Me* [film]. David Lynch. USA, 1992.

⁵⁸ Tamtéž, s.30.

⁵⁹ HOLÍŠ, cit. 19, s. 57.

nerrelevantních pro vývoj událostí.⁶⁰ Podle Mittella je pro komplexní pořady charakteristické dost časté použití flashbacků jako techniky manipulace s časem diskurzu. Podle něj tato technika slouží k aktivnímu zapojení diváka, který v procesu sledování rekonstruuje správnou chronologii událostí a určuje logické spojení mezi nimi.⁶¹ Celá druhá část 8. epizody představuje flashback obsahující poměrně rozsáhlou koláž událostí. Flashback nastupuje po probuzení dvojníka Coopera a pokračuje do konce epizody, 9. epizoda pokračuje v sledování zlého Coopera. Velká část pořadu používá flashbacy k odhalení motivace postav, jejich traumat nebo předchozích podobných zkušeností. V kontextu 8. epizody nelze jednoznačně říct, jestli se daný flashback přímo vztahuje k dvojníku Coopera nebo konkrétním předchozím událostem ze současnosti. Kvůli mnohem většímu časovému posunu, absenci hlavních postav v této části a poměrně abstraktní povaze události bez jednoznačných vodítek vzniká netypická pro flashback větší dezorientace diváka.

Poslední kategorií je narativní čas nebo čas na obrazovce. Daná kategorie času přímo souvisí s médiem samotným a časem, během kterého je určitý obsah sdílen recipientovi. Mittell přitom konstatuje, že různé praktiky sledování neovlivňují čas na obrazovce.⁶² Při klasickém sledování v rámci televizního toku s reklamními pauzami, binge watchingu nebo opakování určitých scén bude délka 8. epizody činit 58 minut a 11 sekund. V kontextu různých praktik sledování je důležité zmínit, že během vysílání 3. sezony na stanici Showtime po 8. epizodě následovala delší, dvoutýdenní pauza, a ne týdenní, jako po ostatních epizodách. Osobně se domnívám, že taková větší pauza zásadně ovlivňuje diváckou zkušenost. Za prvé, taková jedinečná praktika za celou dobu vysílání sezony zdůrazňuje specifický charakter 8. epizody. Za druhé, delší pauza ve vysílání poskytuje prostor pro aktivitu fanouškovské komunity, výměnu názorů a teorií a další praktiky. Za třetí vzhledem k enigmatickému charakteru události 8. epizody zvyšuje zájem i o 9. epizodu, protože není jasné, jestli pořad bude pokračovat ve stejném módu nebo se vrátí k typickému vyprávění, jestli události z flashbacy přímo ovlivní postavy v následující epizodě nebo zůstanou v izolované podobě. Prodloužené čekání na další epizodu proto mohou také ovlivnit divácký prožitek z epizody.

⁶⁰ MITTELL, cit. 13, s.30.

⁶¹ Tamtéž, s. 31.

⁶² Tamtéž.

3.3. Události

Události tvoří základ jakéhokoli vyprávění. Mittell uvádí, že každý pořad stanoví své vlastní parametry kontinuity mezi událostmi a “vnitřní paměti” pořadu v podobě rekapitulace určitých událostí postavami, ve formě sekvence s vybranými scénami na začátku epizody nebo dalšími vizuálními nebo zvukovými prvky. V rozlišení typu událostí Mittell navazuje na Seymoura Chatmana a jeho pojetí narativních jader a satelitů. Narativní jádra představují události důležité pro vývoj příběhu, bez kterých by nefungovala kauzalita pořadu. Narativní satelity zároveň nehrají tak velkou roli v řetězci příčin a následků, ale podporují atmosféru pořadu. Podle Mittella samotný proces rozpoznávání jader a satelitů recipienty tvoří divácký zážitek, protože se tyto pozice mohou během vývoje událostí prohodit.⁶³

Ve vztahu k tomuto rozdělení v rámci 8. epizody bych chtěla navázat na Jindřicha Holíše, který koncepci jader a satelitů zohledňoval ve vztahu k této epizodě. Holíš odkazuje také na Kokeše a nabízí pojem narativního jádra rozdělit na podkategorie epizodního, sezonního a sériového jádra. V 8. epizodě dle Holíše probíhá změna jádra celé série a po smrti Laury Palmer se sériovým jádrem nově stává jaderný výbuch, kvůli kterému vznikly hlavní entity pořadu.⁶⁴ Tak události v 8. epizodě zároveň destabilizují celou osnovu pořadu a nabízejí nové možnosti interpretace celého makrosvěta.

Jason Mittell dále v návaznosti na koncepci erotetického narativu Noela Carrola, která je založena na představě o vyprávění jako o mechanismu, který je založen na neustálém pokládání a zodpovězení určitých otázek. Z toho určuje Mittell dvě kategorie událostí. První je narativní postulát nebo událost, která má poměrně jednoznačnou a logickou povahu a u recipientů vyvolávají otázky o budoucnosti. Druhým typem jsou enigmatické hádanky, které naopak kvůli své nejasnosti nutí více přemýšlet o příčinách jejich vzniku nebo událostech z minulosti.⁶⁵ Osmá epizoda pracuje s kontrastem narativního postulátu v podobě událostí první části této epizody. Scéna konfrontace Cooperova dvojníka a Raye vyvolává především otázky o tom, jestli po probuzení původně zastřeleného zlého Coopera následovat pomsta vůči jeho vrahovi a další otázky spojené především s budoucností. Přes scénu s rituálem Woodsmanů

⁶³ MITTELL, cit. 13, s. 28-29

⁶⁴ HOLÍŠ, cit. 19, s. 54

⁶⁵ MITTELL, cit. 13, s. 29

Lze zároveň provést paralelu k druhé části, protože z této scény není očividné, odkud se tyto entity vzaly, jestli byla postava Cooperova dvojníka nějakým způsobem hlídaná nadpřirozenými entity nebo zpočátku k nim patří, což odpovídá enigmatické hádance. Zároveň ale není jasné, co po tom obřadu bude následovat, z čehož by se také o ní dalo uvažovat o jako narativním postulátu.

Celá druhá část je extrémně enigmatická. Ve vztahu k flashbackům Mittell píše o tom, že jejich funkcí je nejčastěji odhalení nějakých podrobností o současnosti, a ne stanovení nových tajemství.⁶⁶ Z této perspektivy je druhá část atypickým příkladem flashbacku, který neprojasňuje události ze současnosti, ale prohlubuje znalosti o makrosvětě a zároveň stanoví velké množství nových otázek o tom, jak ten makrosvět funguje. Vzniká tak například otázka propojení světů přirozeného a nadpřirozeného, protože vznik Boba jako entity nadpřirozené se ukáže jako výsledek události ze světa přirozeného. Zároveň některé události jsou prezentované tak, že z nich nelze vůbec soudit o budoucnosti, protože jejich kontext není jasný. Lze to vidět například ve scénách z Nového Mexika, ve kterých je velká pozornost věnována postavě mladé dívky, která není uvedena v titulcích konkrétním jménem, proto lze pouze polemizovat o tom, kdo to konkrétně je a jaký vliv bude mít v rámci makrosvěta.

3.4. Serialita

Ve své diplomové práci Jindřich Holíš aplikuje modely seriality Radomíra Kokeše a určuje typ seriality pro každou epizodu 3. sezony *Twin Peaks*. Z části zahrnující poznámky Holíše k epizodám lze usoudit, že ve 3. sezoně se nejčastěji pracuje s návaznou serialitou kombinovanou s elementy seriality rozrušující.⁶⁷ Osmou epizodu z perspektivy seriality Holíš popisuje jako extrémně problematickou. Typ seriality v ní přitom určuje jako kombinace navazující a oddělené seriality.⁶⁸ V této části bych tyto teze chtěla ověřit a rozvést s oporou na Kokešovu koncepci.

Pro začátek bych chtěla podrobněji představit tyto tři typy seriality. Pro návaznou serialitu je charakteristické kumulativní zprostředkování informací a kontinuální vývoj

⁶⁶ MITTELL, cit. 13, s. 30

⁶⁷ HOLÍŠ, cit. 19, s. 108 - 220

⁶⁸ Tamtéž, s. 151.

událostí na několika úrovních.⁶⁹ Práce s postavami probíhá s důrazem na jejich rovnoměrně se vyvíjející relační provázanost v rámci několika paralelně se odehrávajících linií.⁷⁰ První část epizody Holiš určil jako návaznou. Události v 1. části jsou věnovány postavám Raye a Cooperova dvojníka a jsou příčinně propojené s událostmi předchozí epizody, ve které byl Cooperův dvojník spolu s Rayem propuštěn z vězení. Jejich linie kontinuálně pokračuje v 8. epizodě a uzavírá její první část. Přítomnost stejných postav, provázanost epizodních světů v podobě sdílené lineárně se vyvíjející linie svědčí o tom, že v této části 8. epizody byla použita serialita návazná.

Serialitu v 2. části epizody Holiš určil jako oddělenou. Oddělenou serialitu Kokeš představuje jako takovou serialitu, při které *“stav věcí na konci epizody stávající nesdílí se stavem věcí na konci epizody předcházející žádné fikční postavy”*⁷¹. Makrosvět pořadu se přitom skládá z uzavřených epizodních jader-mikrosvětů, které můžeme ve vztahu k sobě vnímat nejčastěji pouze komparativně na základě určitého zastřešujícího mechanismu pořadu.⁷² Fikční svět v případě oddělené seriality obvykle funguje jako univerzum, ve kterém epizody představují různé fikční světy.⁷³ V takovém univerzu lze většinou hovořit jenom o singulárních vlastnostech postav, které nejsou nějak mezi jednotlivými epizodami relačně propojené.⁷⁴

Ve vztahu k 2. části 8. epizody je poměrně složité určit základní jednotky v podobě epizodních makrosvětů, aby bylo možné jednoznačně určit vztah a druh seriality mezi nimi. Pokud vezmeme v potaz rozdělení epizody na dvě části, bylo by možné určovat vztah mezi ní a 1. částí stejně. Na druhou stranu navzdory jejich odlišné povaze jsou zařazeny jedné epizody, proto se také nabízí možnost zohlednění vztahu stavu věcí na konci 8. a 7. epizody, jak to nabízí Kokeš. V obou těchto možnostech je na první pohled poměrně problematické najít elementy, které by jasně demonstrovaly propojenost epizod. Události v 2. části probíhají na jiné časové ose, zahrnují určité množství jiných fikčních postav a kvůli nejednoznačnému

⁶⁹ KOKEŠ, cit. 15, s. 40.

⁷⁰ Tamtéž, s. 48-53.

⁷¹ Tamtéž, s. 16.

⁷² Tamtéž, s. 35.

⁷³ Tamtéž, s. 43 - 44.

⁷⁴ Tamtéž, s. 48.

charakteru těchto událostí nelze na první pohled stanovit příčinný vztah mezi nimi a událostmi v předchozích epizodách. Na základě těchto specifik by se dalo uvažovat, že se jedná o serialitu oddělenou, jak ji určil Holiš.

Osobně se domnívám, že 2. část 8. epizody odpovídá jinému druhu seriality. Za prvé, i s ohledem na to, že události 2. části 8. epizody probíhají v jiných lokacích a na jiné časové ose, se přímo vztahují k makrosvět *Twin Peaks* celkově, protože fakticky odhalují začátek všech nadpřirozených událostí celé série. Z toho vyplývá, že tyto vedlejší epizody nepředstavují různé fikční světy a že makrosvět *Twin Peaks* nefunguje jako fikční univerzum, ale jako fikční svět. Za druhé, v 2. části 8. epizody můžeme objevit postavu, která je přítomná i v 1. části této epizody. Kouli obsahující Boba můžeme vidět ve scéně rituálu Woodsmanů nad tělem mrtvého zlého dvojníka Coopera. I když postava ztvárněna hercem Frankem A. Silvou figuruje v kontextu sezony jako určitý symbol zla a ne aktivní postava, lze jednoznačně usoudit, že mezi dvěma částmi epizody neproběhla změna fikčního světa. Bylo by možné dokonce uvažovat o tom, že vzkříšení zlého Coopera vystupuje jako impuls k tomu, aby příběh Boba byl podrobněji rozebrán v kontextu makrosvěta. Stejně tak Woodsmani přecházejí z 1. do 2. části epizody, ve které hrají poměrně důležitou roli. Kromě figury Boba a Woodsmanů vidíme v 2. části 8. epizody také postavu Obra, který se objevuje v 1. epizodě 3. sezony *Twin Peaks*. Na základě toho se v 8. epizodě nemůže jednat o serialitu oddělenou.

Jedna z prvních věcí, která určuje specifický charakter 2. části 8. epizody, je výrazný posun v čase, kvůli kterému dostáváme nové informace o vzniku hlavních entit v rámci makrosvěta a konkrétně se dozvídáme o tom, že zdrojem zla nevystopuje nadpřirozeno, ale globální chyby lidstva v podobě nukleární bomby. Z toho hlediska lze uvažovat o tom, že byl použit retrográdní způsob zprostředkování informací, pro který je charakteristické zpětné přepisování určitých dosavadních pravidel a vztahů mezi elementy fikčního makrosvěta. Kokeš popisuje i případy, kdy se mohou upravovat doposud platná fakta vyplývající z komparativně sdílených informací, které vznikají v procesu srovnání a vyhodnocování informací.⁷⁵ V *Twin Peaks* to lze vidět v tom, jak bylo prezentováno nadpřirozeno do 8. epizody. Z předchozích dvou sezonách a začátku 3. sezony nemůžeme nalézt konkrétní informace o tom, jak přesně vznikly některé elementy nadpřirozené části makrosvěta pořadu.

⁷⁵ Tamtéž, s. 30-31.

V 18. epizodě 2. sezóny od postavy policisty Hawka ztvárněného Michaelem Horsem získáváme podrobnější informace o tom, jak ten paralelní svět funguje. V dialogu Hawk zmiňuje, že existují jiné světy a že White a Black Lodge obývaní různými dušemi jsou jejich součástí. O samotném Bobu se poprvé dozvídáme v 2. epizodě 1. sezony. Přes snovou sekvenci agenta Coopera se seznamujeme s postavou Mikea, který Cooperovi představuje Boba jako určitou parazitující entitu, která ovládá lidský rozum a směřuje ho na temnou stranu. Z toho, jak byly tyto elementy prezentovány a konfrontovány s reálným světem, vzniká určitý komparativní úsudek o tom, že stejně jako ostatní entity Black Lodge, Bob jako nadpřirozený duch reprezentuje určité zlo, které pramení z paralelního světa, a proto v tom paralelním světě vznikl.

Retrogradní zprostředkování informací dle Kokeše slouží jako jedna ze základních charakteristik rozrušující serialitu. Cílem osnovy vyprávění v rozrušující serialitě je reorganizace stavů věcí a to může být dosaženo jak iluzí vývoje událostí, tak i jejich komparativní povahou ve vztahu k informacím o stavu věcí v předcházejících epizodních světech. Nezávisle na způsobu zprostředkování informací se musí předešlý stav věcí stát jiným stavem věcí, proběhnout zpětná úprava některých informací spolu se částečným zachováním stability a kontinuity mezi epizodními světy.⁷⁶

Podle mého názoru 2. část 8. epizody je příkladem rozrušující seriality. Tato část kumulativně rozšiřuje divácké znalosti o makrosvětě, ale zároveň ukazuje mnohem větší propojenost jeho “reálné” a nadpřirozené části. Ve vztahu k postavám je v rozrušující serialitě důležitý vztah mezi epizodními světy zahrnující určitou míru úpravy informací o singulárních vlastnostech postav, která následně ovlivňuje vnímání recipientem předchozích událostí s danou postavou spojených.⁷⁷ V 8. epizodě postava Boba získává jiný kontext. Jeho pozice se téměř přirovnává ke globální katastrofě a zároveň se více propojuje s lidským světem. Upravují se i singulární vlastnosti Laury Palmer, která se naopak objeví jako entita, která v tom nadpřirozeně vznikla.

O vlastnostech relačních v případě 8. epizody ale nelze jednoznačně hovořit, protože tyto dvě postavy v kontextu 3. řady téměř nefigurují. Linie Laury byla klíčovým impulzem

⁷⁶ Tamtéž, s. 41.

⁷⁷ Tamtéž, s. 52.

celého pořadu, klíčová narativní otázka byla vyřešena v 2. sezoně a dále prohloubena novými informacemi v *Twin Peaks: Fire Walk with Me*. Skutečnost, že samotná koncepce Laury byla vytvořena v nadpřirozené části fikčního světa, je zásadní pro vnímání pravidel fikčního makrosvěta, ale z diváckého hlediska při sledování 3. sezony pravděpodobně nedojde k výraznému přehodnocení události s ní spojených. Postava Boba v 3. sezoně byla celkově upravena kvůli smrti herce Franka Silvy, proto ho vidíme buď v podobě archivních záběrů, nebo také přes postavu dvojníka Coopera, kterou Bob na konci 2. sezony ovládl. Proto jakákoli zpětná revize této postavy je dostatečně nepravděpodobná. V rámci 3. sezony můžeme najít další případy rozrušující seriality, tak se divákovi například postava asistentky agenta Coopera Diany ukáže jako její tulpa, proto všechny dosavadní platné informace o ní musí být diváky zpochybněny. Na rozdíl od toho, 8. epizoda nabízí poměrně velkou změnu v koncepci fikčního makrosvěta, ale na události 3. řady a jejich percepci tato změna nemá tak velký dopad.

Specifičnost 8. epizody se tak projevuje i v její pozici v rámci sezóny a pořadu celkově. V práci s událostmi a postavami lze vidět, že fakticky splňuje základní podmínky rozrušující seriality, ale na úrovni divácké zkušenosti to nevede k typickým praktikám spojených s oddělenou serialitou. První příčinou toho je velký časový posun. Extremní flashback, který retrospektivně odhaluje jinak fungující makrosvět, ale není napojen na konkrétní událost nebo vzpomínky nějaké postavy, omezuje divákovu schopnost provést jasné logické paralely a provést úplnou revizi pořadu. Za druhé, kvůli tomu, že se v dané epizodě objevuje hodně nových lokací a postav, které nebyly divákovi nějak podrobněji představeny, je tato epizoda poměrně nekonkrétní. Nemůžeme vědět, jestli dívka z konce epizody je Sarah Palmer nebo je to někdo jiný, nemůžeme také vědět, jak ji ovlivní žabobrouk, který do ní vlezl a následně nemůžeme soudit o tom, jaký dopad to mohlo mít na všechny následující události. Tak spolu s novými informacemi o makrosvětě vzniká ještě větší množství nezodpovězených otázek, ke kterým se v průběhu sezony nevrací. Za třetí, důležitou roli hraje i spektakulární vyprávění, kvůli kterému pozornost diváků ze sledování událostí směřuje ke vnímání samotného procesu vyprávění kvůli narušení určitých vnitřních konvencí pořadu. Proto, i když daná epizoda reviduje představu o fikčním světě a jeho počátcích, větší důraz je kladen na neočekávané změny v tom, jak ten nový specifický epizodní svět kombinuje a prezentuje události a postavy.

3.5. Spektakulární vyprávění

Specifické kvality 8. epizody a její odlišnost od zbylých epizod sezony naznačují spektakulární charakter dané epizody. Spektakulární výpravni nebo speciální narativní efekt předpokládá určitou míru narušení vystavených vnitřních norem pořadu a možnost sečení těchto změn recipientem.

V kontextu 3. sezony a jejího vztahu k 8. epizodě lze vidět určitý odklon od konvencí pořadu v použití závěrečných "Roadhouse sekvencí". V rámci první poloviny 3. sezony skoro každá epizoda obsahuje narativní segment v podobě vystoupení určité kapely na scéně The Bang Bang baru, který je v samotné sérii častěji zmiňován jako Roadhouse. Taková vystoupení můžeme najít v 2., 3., 4. a 6. epizodě. V 5. epizodě vystoupení hudební kapely *Trouble* nezavírá vyprávění epizody a po něm následují ještě dva segmenty. Stejně tak 7. epizoda nekončí hudební sekvencí v Roadhouse, je ale předposledním segmentem. Hudební scéna v dané epizodě je nahrazena přibližně 2,5 minutovým statickým záběrem na muže zametajícího u baru. I přes tyto výjimky jsou tyto "Roadhouse sekvence" důležitou částí 3. sezony, která naznačuje zakončení epizody, dodává danému pořadu atmosféru a rytmus a vrací diváka do jedné z nostalgických lokací v kontextu makrosvěta klasického *Twin Peaks*.

Osmá epizoda také obsahuje Roadhouse sekvenci, ale umisťuje ji v první čtvrtině epizody, před začátkem scény výbuchu atomové bomby. Dá se říct, že vystoupení kapely *Nine Inch Nails* uzavírá "běžné" vyprávění a odděluje ho od narativního spektaklu, který následuje poté. Na překladu předchozích epizod můžeme vidět, že tyto sekvence v rámci 3. sezony fungují jako vnitřní konvence v rámci vyprávění pořadu, proto takové přemístění narušuje tyto normy a pro diváka může sloužit jako znak určité změny. Mění se typicky rytmus pořadu, spolu s tím narušují operační divácká očekávání a již před samotným začátkem narativního spektaklu se pozornost posouvá ze sledování událostí na sledování samotného procesu narace. Tak scéna s písní se symbolickým názvem *She's Gone Away* připravuje diváka na změnu vyprávění a pomáhá realizovat přechod mezi dvěma odlišnými částmi epizody.

V 8. epizodě na úrovni narace se to projevuje především narušením kontinuity vyprávění. Třetí sezona *Twin Peaks* na rozdíl od dvou prvních pracuje s širší geografii a větším množstvím postav a dějových linií. Jindřich Holíš konstatuje změnu v principu vyprávění a 3. řady v návaznosti na Mittellovu pojetí odstředivé a odstředivé komplexity

demonstruje značné rozšíření prostoru makrosvěta a decentralizaci děje v důsledku zapojení většího množství paralelně se odehrávajících linií.⁷⁸ Klíčové lokace a postavy jsou představeny v prvních třech epizodách, proto i vzhledem k této větší decentralizaci děje se na události druhé poloviny 8. epizody dá dívat jako na určitý odklon od konvencí sezony. Posun k nové lokaci probíhá po hudební Roadhouse sekvenci a probuzení zastřeleného dvojníka Coopera, zároveň jsou divákovi nediegeticky v podobě titulek sdílené informace o změně místa a času. Od tohoto momentu nelze jednoznačně určit roli odehrávajících se událostí a umístit je do řetězce příčin a následků v kontextu 3. sezony.

Pro rozbor 8. epizody jako narativního spektaklu a určení specifik vyprávění této epizody ve vztahu k 3. sezoně bych chtěla aplikovat koncepci narativních modů Davida Bordwella a konkrétně rozebrat 8. epizodu jako určitý protipól k tomu, jakým způsobem funguje vyprávění v celé sezoně. Kristin Thompson porovnává umělecký mód v *Blue Velvet* a naraci v 1. a 2. sezoně *Twin Peaks* s cílem zjistit, jestli je možná aplikace uměleckého konceptu ve vztahu k televiznímu obsahu. Thompson píše, že stejně jako *Modrý samet* (1986)⁷⁹ 1. a 2. sezona *Twin Peaks* narušuje normy klasického vyprávění a v určité formě je paroduje spolu s konvencemi vybraných televizních žánrů, kombinuje odlišné tóny vyprávění v podobě absurdních událostí, melodramatických momentů a scén krutého násilí. Tento pořad podle Thompson ve vztahu ke konvenční televizní naraci odlišně pracuje se serializovaným vyprávěním, což se projevuje v neustálém posouvání vyřešení hlavních otázek a rozšiřování řetězce příčin a následků.⁸⁰ Z komplexní narativní analýzy Holiše přitom vyplývá, že 3. sezona celkově tyto normy umělecké narace zachovává. Osmou epizodu nelze zařadit do této kategorie vyprávění. Umělecká narace je soustředěná na konkrétní postavu nebo skupinu postav, které často nevyjadřují konkrétní cíle nebo jasnou motivaci. Vyprávění kvůli narušené kauzalitě a velké roli náhodných událostí je více realistické, důraz je kladen na reakce a ne akce postav.⁸¹ Z analýzy postav 8. epizody je vidět, že je jejich role v kontextu epizody do určité míry upozadněná a podřízena událostem. Proto vzhledem k velmi výrazné stylové stránce 8. epizoda více spadá pod parametrický mód narace. V rámci daného způsobu

⁷⁸ HOLIŠ, cit. 19, s. 69.

⁷⁹ *Modrý samet* [film]. Režie David Lynch. USA, 1986.

⁸⁰ THOMPSON, cit. 12, s. 115 - 135.

⁸¹ BORDWELL, cit. 11, s. 205 - 207.

vyprávění se stylová složka stává důležitým elementem vyprávění, přes dekodování jednotlivých stylových prvků nebo parametrů probíhá vnímání vyprávění. Umělecká motivace vystupuje do popředí, nepodřizuje se žánru, určitým kompozičním požadavkům a nemá funkci vytváření realismu.⁸² Z předchozích podkapitol této práce je zřejmé, že v 8. epizodě ve vztahu k 3. sezoně byly všechny základní elementy vyprávění nějakým způsobem koncepčně změněny. Stylistická složka byla tedy také v určité podobě překonceptualizována i styl, ve kterém byla zpracována 2. část 8. epizody, v mnoha okamžicích vystupuje do popředí a stává se výrazným nositelem významů. Právě v takovém prudkém posunu v klíčových akcentech spočívá spektakulární charakter 8. epizody. V následující kapitole budou zohledněny konkrétní elementy stylu v 8. epizodě a to, jakou roli hrají v přitahování divácké pozornosti.

⁸² Tamtéž, s. 274 - 275.

4. Styl

Daná kapitola má za cíl rozebrat klíčové stylistické postupy, které určují unikátnost 8. epizody vůči celé 3. sezoně. Proto se v rámci analýzy budu zabývat pouze vybranými technikami v práci s mizanscénou, kamerou, střihem a zvukem, které nebyly během 3. sezony *Twin Peaks* aktivně používány. Část z nich se objevuje i v některých jiných epizodách, ale důležitým specifikem pro 8. epizodu je koncentrace těchto jednotlivých postupů.

4.1. Mizanscéna

Mizanscéna je vizuálním prvkem, přes který je realizována fikční realita v rámci konkrétního záběru. Tato formální složka se skládá z několika elementů, kdy se každý z nich podílí na vytváření atmosféry audiovizuálního díla, sdělení určitých významů a primárně inscenaci určitých událostí pro kameru. Do mizanscény tak spadají práce s prostorem, kostýmy, osvětlením a také herecký projev. Všechny tyto prvky v kontextu 8. epizody se projevují specificky a poutají pozornost recipienta.

Ve vztahu k organizaci a funkci prostoru ve fikční televizi Butler zohledňuje prostor jako element ikonografie pořadu, který přes určité objekty odráží charakter postav, podporuje atmosféru a naznačuje určité žánrové zařazení projektu.⁸³ Práci s prostorem v kontextu 8. epizody bych chtěla rozebrat především v kontextu scény geneze Laury Palmer v Pevnosti. Úvodní scéna z této části nájezdem kamery demonstruje interiér, ve kterém se nachází Seniorita Dido. Celý prostor této místnosti působí velmi divadelně. Do poměrně malého a temného prostoru je umístěno velké množství různých objektů. Vpravo na pozadí vidíme Senioritu Dido sedící na staromódní vzorované sedačce, na stejné straně obrazu se nachází dekorativní podlahová lampa a také zástěna ve stylu secese oddělující přední část prostoru. Hlavními objekty na levé straně je velký objekt v podobě konvice fungující v Pevnosti jako přijímač signálů a také retro gramofon na pozadí. V komponování objektů lze vidět velké kompoziční disproporce kvůli konvici zabírající třetinu obrazu. Velká detailizace elementů interiéru je také viditelná v práci s texturami samotných objektů. V dané místnosti nelze najít žádný objekt, který by neměl nějaký vzor nebo originálně zpracovaný materiál. Podlaha, materiál stropu, závěsy, zástěna a látka sedačky mají určitý vlastní unikátní vzor, kvůli

⁸³ BUTLER, cit. 16, s. 265.

kterému se vytváří vizuální přetížení a hranice mezi jednotlivými objekty se částečně stírají. Omezenost tohoto prostoru zdůrazňuje to, že kamera zaobírá i strop místnosti, ještě více to zvýrazňuje pohled zdůrazňující výšku Obra. Ve vztahu k tomu Butler uvádí, že vzhledem k tomu, že většina fikčních pořadů se natáčí ve studiu, kde klasický strop je nahrazen systémem studiového osvětlení, jsou techniky práce s prostředím zdůrazňující strop dost netypické a často slouží k vytvoření klaustrofóbní atmosféry.⁸⁴

Obrázek 1: Interiér Pevnosti



Zdroj: *Twin Peaks: The Return* [seriál]. David Lynch, Mark Frost. USA: Showtime, 2017.

Obrázek 2: Seniorita Dido



Zdroj: *Twin Peaks: The Return* [seriál]. David Lynch, Mark Frost. USA: Showtime, 2017.

O roli kostýmu Butler píše, že podobně jako prostor participuje na konstrukci fikční postavy. Je to první aspekt, který hodnotíme u nové postavy a na základě kterého formujeme určitá očekávání.⁸⁵ Ve stejné scéně to můžeme vidět na příkladu postavy Seniority Dido. Nejen prostor Pevnosti je nadměrně stylizován a detailně propracován, ale i samotná Seniorita. U ní se to projevuje jak ve výběru kostýmu, tak i v jejím líčení. Její kostým představuje dlouhé flitrové šaty s vysokým třpytivým límcem a šátkem ze stejného materiálu, které jsou doladěny velkým množstvím výrazných doplňků. Seniorita Dido má lesklé taneční boty, prsteny a náramky s kamínky na obou rukách, dlouhé náušnice, široký náhrdelník a sponu s peřím ve vlasech. Při takovém velkém množství akcentů je specifická i maska herečky Joe Nash. V jejím líčení můžeme vidět výrazné tmavé rty a také dramatické tmavé oči spolu s nepřirozeně úzkým obočím. Všechny tyto elementy vytvářejí velmi pompézní a divadelní vzhled postavy a také explicitně odkazují na módu z němé kinematografie 20. let, kdy byly aktivně

⁸⁴ Tamtéž.

⁸⁵ Tamtéž, s. 278.

používány. To podporuje určitou vznešenost Seniority Dido a připravuje diváka na následující velmi vizuálně výraznou a dějově důležitou scénu geneze Laury Palmer.

Ve vztahu k práci s kostýmy a masky bych chtěla zmínit také postavu Woodsmana. V kontrastu s postavou Seniority Dido, která je hypertrofovaným obrazem staromódní elegance a bohatství, Woodsman reprezentuje absolutní nelidskost a marginalizaci. Proto v jeho kostýmech převládá roztrhané a špinavé oblečení a doplňky. Velmi důležitou roli v jeho odrazu hraje maska. Líčení herce Roberta Broskiho imituje obličej zcela pokrytý špínou. Ze strany recipienta to vyvolá velmi odpuzivé pocity a ve scénách teroru v rozhlasovém studiu dokonce může vyvolat strach. Je to realizováno i přes práci se světlem, protože když Woodsman vstoupí do budovy, světelné objekty jsou nasměrované na postavu recepční, na Woodsmana světlo padá jenom lehce ze stropní lampy, proto větší část jeho postavy je schovaná ve stínu. Spolu s tmavou maskou jsou proto jeho rysy téměř nerozpoznatelné, z toho tato scéna dostává hovorovou atmosféru a je zprostředkován strach postavy recepční (Obrázky 3 a 4). Práce se světlem bude podrobněji rozebrána dále.

Obrázek 3: Woodsman



Zdroj: *Twin Peaks: The Return* [seriál]. David Lynch, Mark Frost. USA: Showtime, 2017.

Obrázek 4: Recepční



Zdroj: *Twin Peaks: The Return* [seriál]. David Lynch, Mark Frost. USA: Showtime, 2017.

Obrázek 5: Filmový sál



Zdroj: *Twin Peaks: The Return* [seriál]. David Lynch, Mark Frost. USA: Showtime, 2017.

Obrázek 6: Obr



Zdroj: *Twin Peaks: The Return* [seriál]. David Lynch, Mark Frost. USA: Showtime, 2017.

Osvětlování je důležitou složkou pro zdůraznění nebo skrytí určitých elementů v obraze. V rozboru toho, jak se přes osvětlení v 8. epizodě pracuje v interiéru, bych se chtěla vrátit ke scéně v Pevnosti. Kromě nadměrně bohatých dekorací a kostýmů v prostoru, ve kterém tato scéna začíná, pocit velmi omezeného prostoru dotváří low-key osvětlování, pro které je charakteristické omezené použití světelných objektů, kvůli kterým vzniká větší kontrast a hlubší stíny.⁸⁶ V dané kompozici byly použity boční a horní světla s nízkou intenzitou, kvůli čemuž větší část interiéru zůstává ve stínu a prostor vypadá omezeně. Scéna pokračuje ve větším filmovém sále, ve kterém se objevuje nový zdroj osvětlování v podobě filmového plátna s nižší intenzitou a hodně intenzivní a ostré bodové osvětlení. To osvětlení se objevuje na filmovém plátně v momentě, když postava Obr začíná levitovat. Zdůrazňuje přítomnost ne Obr, ale Senioritu Dido, vržený stín, který se na plátně objeví a naznačí její přítomnost v prostoru, i když ji samotnou nevidíme (Obrázek 5). To bodové osvětlení doprovází její postavu, když se k Obrovi a plátnu přibližuje. Vzniká tak určitá dynamika obrazu a stejně jako v práci s kostýmem postavy je tady viditelný vliv určitého směru, konkrétně německého expresionismu, který se vyvíjel v první polovině 20. let 20. století, a pro který v práci s osvětlením byla charakteristická vysoká kontrastnost obrazu s ostrými vrženými stíny. Samotná skutečnost, že v několika stylových složkách v rámci této scény lze nalézt určité kulturní odkazy, může naznačovat přítomnost skrytých významů. Ale vzhledem k tomu, že události scény probíhají v časovém rozmezí mezi rokem 1945 a 1956, nelze určit vztah Seniority Dido jako postavy a nějakých konkrétních událostí 20. let. Proto by se dalo mluvit o dekorativní funkci těchto technik, protože především svým obrazovým excesem upoutávají pozornost recipienta, a nesdílejí určité významy ovlivňující vývoj událostí.

Kromě práci s kontrasty a omezeným množstvím světla je v dané epizodě přítomna další velmi specifická technika. Typická blýskající světla Davida Lynche můžeme vidět v *Mazací Hlavě* (1977)⁸⁷, *Mulholland Drive* (2001)⁸⁸, *Lost Highway* (1997)⁸⁹, *Zběsilosti v srdci* (1990)⁹⁰ a *Twin Peaks: Fire Walk with Me*. Motiv elektřiny se objevuje v 8. epizodě

⁸⁶ Tamtéž, s. 178.

⁸⁷ *Mazací hlava* [film]. Režie David Lynch. USA, 1977.

⁸⁸ *Mulholland Drive* [film]. Režie David Lynch. USA, 2001.

⁸⁹ *Lost Highway* [film]. Režie David Lynch. USA, 1997.

⁹⁰ *Zběsilost v srdci* [film]. Režie David Lynch. USA, 1990.

několikrát. Poprvé blýskání vidíme uvnitř Convenience store, když se v něm objevují Woodsmani. Dále je přítomné ve scéně levitace Obra a geneze Laury Palmer. Třetí moment, ve kterém byl tento druh osvětlení použit, je scéna, ve které Woodsmani napadnou manželský pár v autě. Ve všech třech případech blýskání naznačuje přítomnost nadpřirozených sil a změnu stavu.

Do mizanscény také spadá práce s pohybem v obraze. Ve vztahu k 8. epizodě je důležité zmínit, jak přes pohyb postav byla provedena paralela mezi postavou Boba a Laury Palmer. Geneze obou těchto postav zahrnuje levitaci. V případě Boba vidíme levitující entitu Experiment zpracovanou pomocí technologií CGI z herečky Ericy Eynon, která ze sebe dává gelovou hmotu a s ní i Boba. Vznik Laury je také realizován v procesu levitaci Obra, z hlavy kterého vychází zlatý oblak s Laurou. Přes podobnou práci s figury v rámci dvou různých scén můžeme tak vidět, že zobrazené události spolu úzce souvisí. Ve scéně s Obrem je přítomna další specifická technika práce s herci v obraze. Když se jeho postava objeví v malé místnosti s gramofonem, podívá se nejdřív na zvonící přijímač, potom na Senioritu Dido a dále se postaví vedle přijímače. V tento moment probíhá porušení čtvrté stěny, protože herec Carel Struycken se dívá přímo do kamery (Obrázek 6). Většinou vizuální porušení čtvrté stěny je doprovázeno jednostranným dialogem postavy, která sdílí divákovi určité subjektivní informace a tím uznává jeho přítomnost. Scéna s Obrem a Senioritou Dido je němá, proto během deseti vteřin pouze dodržujeme oční kontakt s postavou, která nevyjadřuje žádné emoce kvůli neutrální mimice a absenci gestikulace. Daný moment spojuje dva důležité prvky, charakteristické pro 8. epizodu. Za prvé, již na úrovni mizanscény množství specifických technik, které v rámci této jedné scény byly použité, svědčí o sebeuvědoměném stylu v této epizodě. Za druhé, narušení čtvrté stěny naznačuje také určitou sebevědomost vyprávění, nutící diváka vnímat sebe samotného v procesu sledování událostí epizody.

4.2. Kamera

Funkce kamery v procesu natáčení daleko přesahují pouze fixaci reality. Dokáže tak nejen spolehlivě odrážet to, co vidí lidské oko, ale i určitým způsobem transformovat realitu na obrazovce. Butler prezentuje práci s kamerou jako proces překládání fyzického světa do jazyka dvourozměrného televizního obrazu.⁹¹

⁹¹ Tamtéž, s. 295.

Prvním aspektem v práci s kamerou jsou fotografické parametry záběru. Do nich spadá tonální rozsah nebo konkrétní vizuální kvality obrazu, ovlivněné kvalitami filmového materiálu, nastavením kamery nebo postprodukčními praktiky. Stejně jako převládající část moderního audiovizuálního obsahu, 3. sezona včetně 8. epizody byla natočena na digitální kameru. V 8. epizodě důležitou roli přitom hraje postprodukce. Od momentu nukleárního výbuchu všechny události vidíme černobíle, obraz je přitom velmi kontrastní. V některých scénách přitom postprodukčně byly přidány i barevné akcenty. Ty akcenty se objevují po nukleárním výbuchu, když se kamera dostává uvnitř atomového hříbu. V něm vidíme obrovské množství mrakových mas, ohně, plynu a prachu. Pestrost textur je doplněna barvami, v sekvenci se střídají barvy oranžová, fuchisová, tmavě fialová a červená. Spolu se znepokojující hudbou a dynamickou střihovou skladbou to vytváří velmi abstraktní, ale zároveň poutavý a pohlcující obraz. Barevné detaily jsou přítomné i ve scéně geneze Laury Palmer. Do Pevnosti se tak dostáváme přes zlatou hmotu, kterou vystřídá proud červeného prachu a potom nájezd kamery nad fialovým mořem. V kinosále Pevnosti aplikace zlaté barvy je více předmětná a konkrétní. Zlatou barvou je tak zvýrazněna zlatá koule s Laurou a oblak, ze kterého vzniká. Ve stejné barvě jsou zpracované i elementy stroje, který tuto kouli posílá na Zem. Z toho vychází, že podobně jako v práci s pohybem v záběru, vytváří se pomocí těchto barevných detailů paralela mezi dvěma hlavními postavami. Scéna samotného výbuchu, sekvence v Convenience store s Woodsmannem a poslední část epizody v Novém Mexiku zůstávají černobíle. Butler tvrdí, že černobílé zpracování obrazu v kontextu televizního vyprávění je nejčastěji zaměřeno na prezentaci snů nebo události z minulosti.⁹² Druhá část 8. epizody je flashbackem, což naznačuje i černobílý obraz ve většině scén. Použití barevných akcentů zároveň částečně narušuje takové vnímání. Barva v této části epizody proto vystupuje jako určitý element ozvláštnění, který otevírá prostor na vznik velkého množství interpretací.

Dalším prvkem práce s kamerou a rámem, který bych chtěla v kontextu 8. epizody rozebrat, je rychlost pohybu. V druhé části 8. epizody byla použita technika jak zrychlení, tak i zpomalení obrazu. Zpomalení můžeme vidět v úvodní scéně této části epizody. Nukleární výbuch je nám prezentován přes nájezd kamery, která zaobírá model pomalu se zvětšujícího atomového hříbu. Zpomalená grafika v tomto případě má několik funkcí. Za prvé, poskytuje

⁹² Tamtéž, s. 314.

více času na sledování samotného jevu, spolu s extrémním nájezdem tak získáváme možnost do detailu prozkoumat všechny vnější nuance tohoto okamžiku. Za druhé, spolu s hudbou Krzysztofa Pendereckiho zpomalení zaručuje správný temporytmus scény a vytváří velmi dramatický obraz, který zároveň vyvolá strach a působí esteticky. Za třetí, zpomalený pohyb v tomto záběru funguje v kontrastu s následující hodně dynamickou sekvencí ukazující výbuch zevnitř. Dále je zpomalení použité ve scéně s manželským párem v autě a také v rozhlasovém studiu. V obou těchto případech zpomalení spolu s osvětlením koncentruje pozornost na reakce obětí Woodsmanů a zesiluje hovorový prvek 8. epizody. V 8. epizodě můžeme vidět i práci se zrychleným pohybem, která se objevuje v sekvenci v Convenience store. Extrémně rychlá střihová skladba zachycuje chaotické bloudění komparzistů, pohyb v každém záběru je přitom také zrychlený. Pracuje se tady také s nastavením objektivu, protože mezi záběry se objevují i zcela rozostřené obrazy. Samotná tato sekvence má velmi enigmatický charakter a tyto stylové prvky to podporují absolutním vizuálním a zvukovým chaosem, který opět odkazuje k vizuálnímu exhibicionismu 8. epizody.

Velmi důležitou roli v rámci 8. epizody hraje práce s pohyblivým rámem. Daná praktika předpokládá pohyb kamery, při kterém se mění parametry obrazu. Pro pohyb kamery z výšky Bordwell zavádí pojem záběr z jeřábu. Oba záběry 8. epizody, ve kterých jsou přítomné nájezdy kamery na určitý objekt z vrchu nebo nad úrovní země, byly zpracované v CGI, ale princip prezentace prostoru pomocí pohybu z určité výšky v nich zůstává. Přes takový pohyb se dostáváme blíže k atomovému hříbu. Původní pozice rámu ukazuje rozsáhlou vysočinu z výšky letu letadel nad úrovní mraků. Z tohoto úhlu pomalu rostoucí hříb vypadá dost malý, proto v procesu přiblížení k němu spolu s jeho vlastním postupným zvětšováním se mění představa i o jeho proporcích. Stejně tak je prezentována Pevnost, ke které se dostáváme nájezdem nad mořskou hladinou. Pohyb je tady obohacen o další techniku. Když se přibližujeme k vysoké skále, začíná vertikální panoramní pohyb, který zdůrazňuje její výšku. Dále pokračuje nájezd, se kterým přes okno pronikáme do Pevnosti. V poznámkách k 8. epizodě Jindřich Holíš píše o podobném paradoxu spojeném se vnímáním proporcí při takových pohybech. Zdůrazňuje, že původně při nájezdu okno, přes které se potom do budovy dostáváme, působí jako extrémně malé ve vztahu k Pevnosti, potom ale zblízka vypadá jako obrovské.⁹³

⁹³ HOLIŠ, cit. 19, s. 152.

Kromě napodobení natáčení z výšky byla poměrně specificky v 8. epizodě použita ruční kamera. Objevuje se tak v sekvenci z Convenience store, kde dvakrát vystřídá statický záběr na exteriér pumpy a ukáže ji na menší distanci. Kamera v dané scéně je krajně destabilizovaná, neustále se intenzivně třese, kvůli čemuž nejsou objekty a události na obraze rozpoznatelné. Nenapodobuje tedy pohyb člověka a neslouží k větší realističnosti, ale stejně jako ostatní zmíněné prvky má funkci dekorativní. Ruční kamera je použita ve všech ostatních scénách s Woodsmanem. Ve scéně s manželským párem v autě ruční kamera imituje pohyb Woodsmanů a střídá se tak se dvěma dalšími kamerami umístěnými v autě. Další příklad specifické ruční kamery je přítomný ve scéně s recepční. Moment jejího zavraždění je doprovázen velmi dynamickým chvěním kamery zobrazujícím silný proud krve na její tváři. Přes tuto techniku je tak zprostředkován subjektivní stav této postavy a zesílení hororové kvality scény. Zajímavé také je, že v následující scéně, když Woodsman vraždí postavu diskžokeje stejným způsobem, ze specifických praktik zůstává práce s low-key osvětlením a zpomaleným pohybem, ale podobná ruční kamera použita nebyla.

4.3. Střih

Moment zpracování natočeného materiálu je důležitou produkční fází při tvorbě audiovizuálního obsahu. Montáž je výsledkem výběru jazyka díla, u řady projektů je důležitá jeho neviditelnost, v některých případech je naopak zásadní použití ozvlášťujících technik podporujících uměleckou stránku textu. Kromě spojení záběru mezi sebou, střihová skladba zaručuje rytmus díla. O práci se střihem v případě jednokomorového módu Butler píše, že základní principy střihové skladby v podobě komponování jednotlivých scén se určují na etapy předprodukce pořadu, během samotné produkce režisér rozhoduje o konkrétním materiálu k natáčení, samotný proces střihání je na rozdíl od vícekamerového módu možný pouze po natáčení v rámci postprodukce.⁹⁴ Střihač 3. sezony Duwayne Dunham, se kterým David Lynch dlouhodobě spolupracuje, v jednom rozhovoru popisuje proces komponování jednotlivých scén v rámci sezony. Dunham hovoří o tom, že samotné obrovské množství materiálů vedlo ke zpracování systému s kartičkami, které pomáhaly tvůrcům vizualizovat a organizovat všechny události a lokace v rámci celé sezony. Tato technika není nová v rámci audiovizuální tvorby, ale Lynch spolu Dunhamem ji obohatili použitím barevných kartiček k

⁹⁴ BUTLER, cit.16, s.345

různým lokacím a postavám. Při vizualizaci tak byl kladen důraz ne na kontinuální vývoj událostí, ale celkový rytmus projektu, který byl dosažen neustálým střídáním elementů vyprávění.⁹⁵

Běžnou technikou práce se střihem v televizi je kontinuální střih. Tato technika umožňuje zachovat iluzi celistvosti času a prostoru při střídajících se záběrech. Ve vztahu k této metodě v kontextu 3. sezony Duhnam konstatuje, že kontinuita na všech etapách tvorby nikdy nebyla prioritou a že mnohem větší důraz byl kladen na celkovou performanci v rámci jednotlivých událostí. Jako příklad takové performance uvádí 8. epizodu.⁹⁶

Jednou z nejvýraznějších scén 8. epizody je sekvence zobrazující atomový hřib zevnitř. Obsahuje velké množství záběrů různých textur, forem, částic, které se neustále pohybují, explodují, létají, objevují se odnikud a mizí beze stopy. Tyto samy o sobě velmi abstraktní obrazy jsou propojené extrémně nekontinuální střihovou skladbou. Nekontinuální charakter střihu lze zohlednit v několika perspektivách. Jednou z nich jsou kompoziční vztahy, určující podobnost vizuálních kvalit záběru. Záběry této sekvence lze rozdělit na dvě kategorie. První kategorie jsou abstraktní textury. Většina těchto záběrů je zpracována černobíle, vizuálně připomínají radioaktivní prach, vlákno pod mikroskopem a jazyky plamene. Druhá kategorie představuje barevné kompozice napodobující části hustého mraku zevnitř, jejichž záři zachycuje dynamická kamera. Tyto dvě vizuální možnosti se několikrát střídají, nejsou přitom nijak kompozičně propojené. V některých barevných záběrech je ale přítomen důraz na konkrétní centrální svítící objekt, ke kterému se kamera střihem přibližuje a paralelně zachycuje výbuchy kolem sebe. V tom se projevují určité prostorové vztahy mezi záběry, které vytváří vizuální akcent a také iluzi přítomnosti finální destinace tohoto letu. Ale toto soustředění na určitou figuru bude brzy znovu nahrazeno černobílým záběrem napodobujícím texturu ohně a tím se naruší kontinuita jak prostorová, tak i kompoziční. Rytmické vztahy mezi záběry jsou těsně propojené se skladbou *Obětem Hirošimy* Krzysztofa Pendereckiho. Větší část střihových spojení mezi záběry souzní s měnícími se motivy ve zvukové stopě. Je tady proto přítomný paradox, který spočívá v tom, že klasické spojení střihu a hudby předpokládá velmi harmonickou, atmosférickou a náladově jasnou situaci. Podrobněji skladbu

⁹⁵ HULLFISH, Steve. ART OF THE CUT with "TWIN PEAKS" editor DuWayne Dunham. *ProVideo Coalition* [online]. 23.10.2017 [cit. 2022-11-20]. Dostupné z: <https://www.provideocoalition.com/aotc-twin-peaks/>

⁹⁶ Tamtéž.

Pendereckiho budu rozebírat v části věnované zvuku, ale ve vztahu ke střihu je důležité se zmínit o tom, že daná kompozice představuje velmi svérázné dílo bez rytmu a melodie v obvyklém slova smyslu, což přesně odráží rytmické vztahy mezi záběry této sekvence. Poslední perspektivou, přes které lze vnímat střih v této sekvenci, je čas. Ve vztahu k času je důležité se vrátit k části, ve které se kompozice záběru soustřeďuje na objekt v centru. Během přibližování se k tomuto objektu v jeden okamžik střihem od něho opět oddalujeme a celý moment se opakuje znovu. Vytváří to pocit časové smyčky, zároveň zdůrazňuje iluzi přítomnosti určitého cílového bodu, ke kterému se snaží dostat kamera. Rozbor střihu na úrovni všech těchto perspektiv tak demonstruje extrémně chaotickou a abstraktní povahu této sekvence, která je dodatečně zvýrazněna vztahem s předchozí scénou nukleárního výbuchu. Jak již bylo zmíněno, rostoucí atomový hřib je zobrazen přes dlouhý zpomalený záběr z výšky. Proto dramatický skok do nitra v podobě přechodu do velmi dynamické a chaotické sekvence vytváří výrazný kontrast, působí dezorientovaně a děsivě. Následující scéna zobrazující Convenience store a Woodsmany pracuje se střihem podobně, ale působí ještě více zmateně kvůli použité technice jump cut, při níž dochází k manipulaci s časem přes ostré přeskokování v rámci jednoho záběru. Kvůli jump cutu, práci s blýskacím osvětlením, ruční kamerou a zrychleným pohybem proto pohyb komparzistů v záběru působí ještě více dezorientovaně než předchozí sekvence.

V rámci rozboru střihu v 8. epizodě bych se chtěla také věnovat tomu, jak práce s touto stylovou složkou ovlivňuje vnímání událostí. Události v Novém Mexiku vyprávěné takovým způsobem, že scény spojené s Woodsmany a žabobroukem se střídají s linií mladé dívky. Můžeme tady proto hovořit o paralelní montáži, která je zaměřena na sledování několika událostí, probíhajících na různých místech nebo časových osách. Hned od prvního záběru, na kterém je nám poprvé za celou 2. část epizody přes dialog prezentován mladý pár, vznikají první paralely s Woodsmanem. Postavy jdou vedle pumpy, která je sice odlišná od té, která je zobrazena v scéně geneze Boba, ale tematicky spadá do základních lokací jako symbolu v rámci makrosvětla *Twin Peaks*. Dále následuje scéna s manželským párem v autě a Woodsmany, stejně tak v ní můžeme najít paralelu s párem mladým a začít formovat předpoklady o tom, v jakém momentě a jak budou tyto linie propojené. Právě toto formování určitých očekávání v procesu paralelního vývoje událostí silně obrací pozornost diváka a poskytuje prostor pro hlubší zapojení do hledání vnějších pomocných vodítek.

4.4. Zvuk

Zvuk je jedním z určujících charakteristik televize jako média. Fikční žánry jako mýdlová opera v práci se stylem spoléhají na zvukovou složku jako hlavní zdroj informací o událostech i postavách a způsob emočního zbarvení scén. Butler proto uvádí, že proces sledování televize prakticky vždy zahrnuje proces poslouchání televize.⁹⁷

V analýze práce se zvukem v 8. epizodě se soustředím na 3 kategorie zvuků: hudba, mluvené slovo a ruchy. V této části bych chtěla zmínit i použití hudby na začátku 8. epizody. Jak bylo zmíněno v rozboru vnitřních norem 3. sezony, téměř každá její epizoda obsahuje závěrečnou scénu s vystoupením v Roadhouse. Kromě netypického umístění této scény na konci první čtvrtiny epizody je velmi důležitý i její zvukový obsah. Ve své eseji o práci se soundtracky v 3. sezóně Andrew Burt konstatuje, že větší část kapel vystupujících v Roadhouse lze zařadit do žánru indie nebo folk, díky čemuž tato lokace získává auru bezpečí a klidu. V kontrastu k tomu uvádí právě vystoupení Nine Inch Nails v 8. epizodě. Podle Burta píseň *She's Gone Away* svým temným a zlověstným charakterem narušuje typickou představu o Roadhouse, rozšiřuje hranice násilí a přináší ho i tam, kam obvykle nepatří.⁹⁸ Takovým způsobem i samotný výběr kapely vystupuje pro diváky jako určitý indikátor blížící se změny.

Již zmíněná v kontextu analýzy střihu skladba *Obětem Hirošimy* je jedním z důležitých akcentů 8. epizody. Ve scéně nukleárního výbuchu střih a pohyb kamery jsou zcela podřízené skladbě Krzysztofa Pendereckiho, většina hudebních akcentů se vizuálně odráží na obrazovce. Daná skladba je unikátní tím, že narušuje veškeré klasické hudební normy. Je zaměřená pouze na smyčcové nástroje, nepracuje s rytmem, melodií a harmonií. Zvuky jednotlivých nástrojů jsou téměř nerozpoznatelné, spojují se do děsivého hluku a naprosto chaotické kompozice. Proto v kontextu sekvence, která má reprezentovat vznik zla, daná skladba vystupuje jako výchozí stylistický bod celé scény a hraje klíčovou roli v budování atmosféry chaosu a nebezpečí.

V kontrastu ke skladbě Pendereckiho se v 8. epizodě objevují tři další hudební kompozice. Dvě z nich slyšíme v Pevnosti. První otevírá scénu se Senioritou Dido, když

⁹⁷ BUTLER, cit. 16, s. 378.

⁹⁸ BURT, Andrew T. *Is It the Wind in the Tall Trees or Just the Distant Buzz of Electricity?: Sound and Music as Portent in Twin Peaks' Season Three*. In: SANNA, Antonio. *Critical Essays on Twin Peaks: The Return*. Cham: Palgrave Macmillan, 2019, s. 260. ISBN 978-3-030-04798-6.

diegeticky hraje z gramofonu. Po předchozích scénách tato pomalejší rytmická skladba působí jako velmi uklidňující, ale pouze na omezenou dobu, protože brzy zazvoní přijímač a klid bude opět nahrazen úzkostí. Dále ve scéně levitace Obra se objevuje konvenční v rámci Twin Peaks soundtrack Angela Badalamentiho, který svými napjatými, ale zároveň jemnými zvuky kláves podporuje tajemnou atmosféru scény a také po abstraktnějších událostech dodávají pocit návratu určité kontroly ze strany recipienta. Píseň, která doprovází události na konci epizody, je přítomna jak diegeticky, tak i nediegeticky. *My prayer* od kapely Platters, která skutečně v roce 1956 byla hitem, v 8. epizodě vystupuje jako sjednocující prvek. Paralelní montáž zobrazuje různé obyvatele městečka poslouchající rádio při svých večerních aktivitách. V samotném studiu je hudba použita nediegeticky, protože má diskžokej na hlavě velká sluchátka. S příchodem Woodsmana do studia probíhá přes hudbu sjednocení dvou základních linií z Nového Mexika, protože jeden ze záběrů zobrazuje postavu mladé dívky sedící na posteli. V momentě zavraždění recepční *My prayer* funguje v zajímavém rozporu s děsivým vizuálem, obzvláště když se k ní přidává zvuk tekoucí krve.

Důležitou charakteristikou 8. epizody je to, že přibližně polovina epizody je nemluvená. Po odpočítávání času zbylého do výbuchu bomby následuje asi 25 minut událostí, ve kterých se nemluví. Z 2. části epizody se s klasickým dialogem setkáváme pouze v kontextu linie mladého páru. Jejich dialog přitom zahrnuje informace, které se události epizody přímo netýkají a spíše odrážejí jejich vztah:

D: Ty bydlíš ve městě, že?

K: Ano.

D: Bydlíš u školy?

K: Jak to víš?

D: Prostě to vím.

D: Já...Myslela jsem, že chodiš s Mary.

K: Ne. Ne, to skončilo.

D: Jsi z toho smutný?

K: Ne.

D: Tak jo, to... je dobře. To je dobře.”⁹⁹

⁹⁹ *Twin Peaks: The Return* [seriál]. David Lynch, Mark Frost. USA: Showtime, 2017. (překlad autorky)

Daný dialog v kontextu této scény pouze podtrhuje vzájemnou sympatii postav. Nemůžeme však z něho dostat informace k pochopení 8. epizody. Butler v návaznosti na Bordwella konstatuje, že dialogy v kontextu televizního vyprávění hrají důležitou roli ve vývoji událostí, protože často obsahují rozřešení narativních hádanek pořadu nebo kladou nové otázky, čím se podílejí na budování řetězce příčin a následků.¹⁰⁰ Téměř úplná absence klasických dialogů v 2. polovině 8. epizody tak ještě více komplikuje její vnímání a prohlubuje její enigmatický charakter.

Mluvené slovo se objevuje i ve scénách s Woodsmanem. Jeho “Máš oheň?” (orig. “Gotta light?”) se stalo určitým symbolem epizody a inspirací pro vznik velkého množství fanouškovských materiálů a teorií. Brigit Cherry konstatuje, že kvůli těmto omezeným a zároveň hodně specifickým replikám se Woodsman sám stává určitým enigmatem v kontextu vyprávění a pouze svou přítomností otevírá prostor na hlubší přemýšlení. To potvrzuje i báseň Woodsmana, ve vztahu k níž Cherry uvádí, že navzdory její abstraktní povaze odkazuje na určité symboly v kontextu makrosvěta *Twin Peaks* a tím vyvolá snahu fanoušků k jejich propojení s postavou Sary Palmer.¹⁰¹ Podle mého názoru zásadní roli v práci s mluveným slovem v kontextu postavy Woodsmana hraje nejen obsah jeho replik, ale i to, jak byl jeho hlas zpracován během postprodukce. Hlas Roberta Broskiho byl upraven tak, že ve scénách zní jako velmi hluboký s umělým vibratem a ozvěnou. V kontextu 8. epizody došlo k úpravě hlasu ve scéně s manželským párem. V dané scéně zvuk zcela koresponduje s kamerou, protože podobně jako zpomalený pohyb v POV záběrech s Woodsmanem byl výrazně zpomalen a prohlouben křik ženy. Přes takovou kombinaci praktik je v této scéně dosažena určitá subjektivizace událostí zdůrazňující perspektivu vyděšených postav.

Třetí kategorií zvuků jsou ruchy. Jsou důležité pro autentickou prezentaci fikčního světa na obrazovce. Zvukové akcenty, stejně jako hudba, pomáhají odhalit skryté významy, zdůrazňují nejvýznamnější momenty akce a participují emočním zbarvením událostí. Kingsley Marshall a Rupert Loydell ve své práci uvažují o použití ruchů jako o způsobu rozdělení přirozených a nadpřirozených jevů, lokací a postav. Podle nich se zvukový design v rámci 3.

¹⁰⁰ BUTLER, cit. 16, s. 54-55.

¹⁰¹ CHERRY, Brigid. ‘The owls Are Not What They Meme’: Making Sense of *Twin Peaks* with Internet Memes. In: SANNA, Antonio. *Critical Essays on Twin Peaks: The Return*. Cham: Palgrave Macmillan, 2019, s. 80. ISBN 978-3-030-04798-6.

sezony často dostává do popředí, dialogy mají sekundární roli nebo úplně absentují, podobně je to i s hudbou. Věnují se i 8. epizodě, ve vztahu ke které rozebírají i scénu z její první části, ve které se Woodsmani pohybují kolem zastřeleného Cooperova dvojníka. Bílý šum v ní spolu s podobným zpracováním křiku Raye jako scéně s manželským párem v Novém Mexiku naznačuje nadpřirozenost i nebezpečí. Srovnávají ji se scénou v Convenience store, ve které ruchy také doprovázejí pohyb Woodsmanů, ale jsou rozmanitější a výraznější a svou přerušovanou povahou odpovídají práci se střihem. Zvuky elektřiny se tak podle nich stávají částí události, určitou neviditelnou silou, která spojuje dva různé fikční světy.¹⁰² To můžeme vidět i v kontextu scény v Pevnosti. Kromě hudby a zvuků kroků je tato scéna doplněna pouze zvukem signálu z přijímače, který svědčí o blížícím se nebezpečí. Z toho vyplývá, že jsou tyto zvuky propojené pouze s negativními nadpřirozenými postavami, u postav pozitivních je větší důraz kladen na hudbu. Kromě praskání elektřiny v momentech s Woodsmany se v kontextu 8. epizody objevují i další ruchy naznačující změnu stavů a aktivně participující ve vyprávění. Ve finální scéně, když Woodsman odchází z rozhlasového studia, je z dálky slyšet řehotání koně. Tento zvuk podobně jako obsah básně Woodsmana odkazuje na postavu Sary Palmer, která je s tím symbolem spojena od 2. sezony pořadu.

¹⁰² LOYDELL, Rupert, MARSHALL, Kingsley. *'Listen to the Sounds': Sound and Storytelling in Twin Peaks: The Return*. In: SANNA, Antonio. *Critical Essays on Twin Peaks: The Return*. Cham: Palgrave Macmillan, 2019, s. 270-274. ISBN 978-3-030-04798-6.

5. Recepce

Analýza recepce je zaměřena na mapování reakcí publika na 8. epizodu. Obsahová kvantitativní analýza bude sloužit k určení frekvence zmiňování jednotlivých aspektu narace a stylu v diváckých a kritických recenzích z webových stránek IMDB a Rotten Tomatoes. Získaná data tak umožní porovnat faktické vlastnosti 8. epizody, které byly rozebrány dříve, a to, jak významné tyto vlastnosti byly pro různé kategorie diváctva při vyjádření jejich názorů.

Základní etapy kódování jsou uvedené v metodologické části této práce. K určenému výzkumnému vzorku je potřeba doplnit, že z 28 dostupných kritických recenzí budou podrobeny analýze 26. Recenze Seana Fenneseyho¹⁰³ představuje krátký popis některých kvalit epizody v rámci článku o 100 nejlepších epizodách 21. století. Kvůli tomu, že neobsahuje delší rozbor epizody a nesoustředí se pouze na ni, byl tento text vyloučen z výzkumného vzorku. Další text nebyl zařazen z toho důvodu, že i při použití starých verzí webových stránek nebyl nalezen přístup k plné verzi recenze Marka Trammella z webové stránky *TV Equals*. Divácké recenze byly výrazně kratší a pestřejší obsahově a stylisticky. Všechny z nich přitom obsahovaly element evaluace v podobě hodnocení nebo přímo v textovém formátu, proto všech 70 recenzí zůstalo ve výzkumném vzorku.

Dále je třeba upřesnit konkrétní kódy, na základě kterých bude probíhat obsahová analýza. Klíčovým kritériem všech kódů je jejich evaluativní, a ne deskriptivní charakter. V procesu testovacího kódování bylo zjištěno, že část recenzí pro konkretizaci postav a události zahrnuje přídavná jména popisující vnější kvality určitých objektů. Vzhledem k tomu, že výzkumným tématem jsou reakce různých publik, zohledňovaná budou pouze slova s věty zahrnující element hodnocení.

Ve vztahu k naraci byly určeny dva kódy. První je vyprávění v kontextu 8. epizody jako izolovaného textu. Tento kód je soustředěn na projevy, ve kterých byly nějakým způsobem ohodnocené prvky vyprávění jako postavy, čas a prostor a události. Druhý kód spojený s vyprávěním se zaměřuje na pozici epizody v rámci celé sezony nebo *Twin Peaks* makrosvěta celkově. Tato kategorie byla určena především ve vztahu k názorům o jedinečnosti 8. epizody a její obsahové odlišnosti v kontextu konvenci vyprávění *Twin Peaks*.

¹⁰³ The Ringer's 100 Best TV Episodes of the Century. *The Ringer* [online]. 30.07.2018 [cit. 2022-11-25]. Dostupné z: https://besttv.theringer.com/?_ga=2.98123738.499501686.1533667117-1976255940.1501867059

Kódy zaměřené na stylovou složku původně byly rozdělené na 4 základní kategorie a odpovídaly standardním definicím mizanscény, kamery, střihu a zvuku v kontextu audiovizuální tvorby. Ve výsledku zkušební analýzy byla kategorie formálních kvalit textu rozšířena o obecný koncept stylu. Tato změna je odvozněna tím, že v části recenzí při vyjádření názoru byly použité výrazy jako “ohromující vizuál”,¹⁰⁴ “podivné a znepokojivé obrazy”¹⁰⁵, “po vizuální stránce Lynchova nejlepší hodina”.¹⁰⁶ Tyto projevy zahrnují výrazný element evaluace vizuálních kvalit epizody, ale kvůli jejich nekonkrétní povaze nelze jednoznačně určit prvek stylu, ke kterému se vztahují.

Dvě poslední změny jsou spojené s částečným rozšířením výzkumného tématu. V procesu přípravy diváckých recenzí na IMDB bylo rozhodnuto o zařazení do obsahové analýzy hodnocení uživatelů portálu. Tyto údaje budou užitečné v rámci vytvoření statistiky o tom, jaké prvky v kontextu epizody ovlivňují pozitivní, neutrální nebo negativní hodnocení diváků. Další změna předpokládá zahrnování do výzkumu elementů otevřeného kódování. Velké množství projevů publika obsahuje elementy komparace s jinými audiovizuálními díly, některé z nich byly zmiňované poměrně často. Proto v procesu obsahové analýzy textu mimotextuální odkazy budou zařazeny do samostatné kategorie. Výsledky analýzy budou užitečné v kontextu formování představy o kulturním statusu 8. epizody.

V rámci analýzy při přítomnosti tématu odpovídajícího nějakému ze stanovených kódů, bude recenzi přidělen index «1», při absenci konkrétního tématu získává text v rámci konkrétního kódu index «0». V případě přítomnosti odkazů na jiná díla jejich názvy budou uvedené v příslušné kategorii.

Na základě těchto kritérií byla provedena analýza diváckých a kritických recenzí v programu Google Sheets. Tabulka s výsledky analýzy je umístěna v příloze této práce. Nejprve představím výsledky obsahové analýzy recenzí z IMDB

¹⁰⁴ Samuel-Shovel. Visually Stunning. In: *IMDB* [online]. 04.07.2017 [cit. 2022-11-25]. Dostupné z: https://www.imdb.com/review/rw3746252/?ref_=tt_urv

¹⁰⁵ DjDarkrai10. Mesmerizing, Polarizing, Disturbing, Brilliant. In: *IMDB* [online]. 03.09.2021. [cit. 2022-11-25]. Dostupné z: https://www.imdb.com/review/rw7301369/?ref_=tt_urv

¹⁰⁶ xecutionrecords. Origins. The Real Dark Heart of Twin Peaks. In: *IMDB* [online]. 27.06.2017. [cit. 2022-11-25]. Dostupné z: https://www.imdb.com/review/rw3740234/?ref_=tt_urv

Tabulka 1: Frekvence zmiňování prvků narace a stylu u diváků

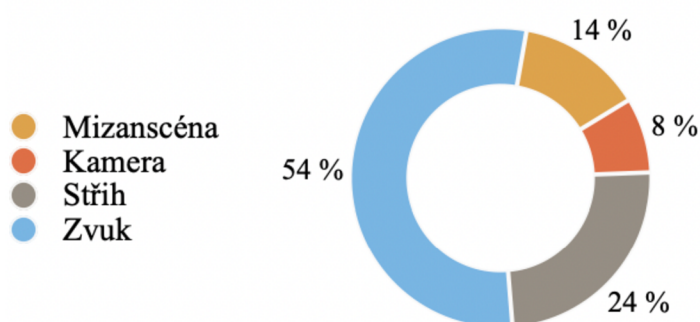
Recenze	Narace	Pozice epizody	Styl	Mizanscéna	Kamera	Střih	Zvuk
70	62	33	36/15	5	3	9	20
	89 %	47 %	51% 21%	7 %	4 %	13 %	29 %

Zdroj: vlastní zpracování, viz přílohy

Tyto výsledky demonstrují, že v procesu hodnocení 8. epizody větší část diváctva zdůrazňovala základní prvky vyprávění, přitom více než polovina z nich se nějakým způsobem vyjádřila ke vztahu 8. epizody a 3. sezony nebo celého fikčního makrosvěta. Názor o stylu v obecném pojetí se objevil v polovině recenzí, větší část z nich (58%) dále ve svých projevech konkretizovala stylový prvek. Téměř třetina všech uživatelů zmiňovala práci se zvukovou složkou. Dále se pouze 9 recenzentů vyjádřilo k práci se střihem. Mizanscéna 8. epizody zaujala asi 7% uživatelů a o práci s kamerou sdíleli svůj názor 3 recenzenti. Pro větší přehlednost ve vztahu zmiňování stylových prvků nabízím diagram. Dohromady bylo zmíněno 37 stylových prvků.

Je důležité zmínit, že samotný formát recenze na IMDB nepředpokládá jasná pravidla pro vyjádření diváckého názoru. Na rozdíl od formátu recenze v online nebo tištěných

Obrázek 7: Poměr zmiňovaných prvků stylu v IMDB.



Zdroj: vlastní zpracování, viz přílohy

periodikách, divácké hodnocení může obsahovat pouze subjektivní popis emoce uživatele, nebo informace, které se ke konkrétnímu textu vztahují minimálně. Mezi recenzemi 8. epizody na IMDB v pěti z nich neobsahovalo přímé textové vyjádření ke konkrétním

elementům televizní formy. V kontextu prvků stylu je třeba brát v potaz to, že může část recipientů uvažovat o jednotlivých kategoriích intuitivně, bez opory na terminologii. Vedoucí postavení zvuku lze pravděpodobně vysvětlit tím, že na rozdíl od vizuální složky zahrnující 3 prvky, které se mohou překrývat, je zvuková stopa pro diváka mnohem zjevnější složkou.

Jak již bylo zmíněno, divácké recenze v IMDB zahrnují i hodnocení uživatele. Proto na základě výsledku analýzy byly zpracované statistiky frekvence zmiňování kvalit epizody ve vztahu k různým hodnocením. Mezi 70 recenzemi u 3 nebylo uvedeno hodnocení, proto nebyly do tabulky zařazené.

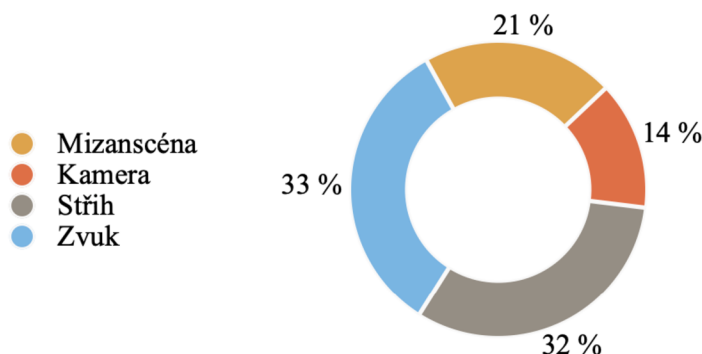
Tabulka 2: Frekvence zmiňování prvků 8. epizody v rámci hodnocení

Hodnocení	Množství	Narace	Pozice epizody	Styl	Mizanscéna	Kamera	Střih	Zvuk
10	25	22	10	19	3	1	2	9
9	5	5	1	3	1	1	1	3
8	2	2	0	2	0	0	0	1
7	3	1	0	2	0	1	1	1
6	1	1	0	0	0	0	0	0
5	5	5	3	4	0	0	0	1
4	3	3	1	1	1	0	1	1
3	2	1	1	2	0	0	1	1
2	1	1	1	1	0	0	1	1
1	20	19	14	2	0	0	2	1

Zdroj: vlastní zpracování, viz přílohy

Tato tabulka reprezentuje jeden z hlavních fenoménů v kontextu divácké recepce 8. epizody. Z údajů o množství recenzí v rámci určitého hodnocení lze vidět, že dvě největší skupiny diváků přidělily epizodě přesně opačné hodnocení. Když hodnocení 1 až 3 budeme považovat za negativní, 4 až 7 za neutrální a 8 až 10 za pozitivní, 12 neutrálních hodnocení stejně tvoří nejmenší skupinu. Velký kontrast v diváckých reakcích demonstruje sporný charakter 8. epizody. V procesu kódování a čtení těchto reakcí jsem našla opakující se motiv

Obrázek 8: Poměr zmiňovaných prvků stylu v Rotten Tomatoes.



Zdroj: vlastní zpracování, viz přílohy

přítomnosti dvou názorových skupin a záměr některých diváků zdůraznit svou příslušnost k jedné z nich. Dále bych chtěla věnovat pozornost tomu, jak spolu s klesajícím hodnocením klesá i frekvence zmiňování prvků spojených se stylem. 76% diváků, kteří dali 8. epizodě maximální hodnocení, se ve svých recenzích věnovalo stylu. V kontrastu s tím pouze 2 diváci nebo 10% od celkového množství negativních recenzí nějakým způsobem zmínili stylovou složku. Z toho vyplývá, že hlavní příčinou přidělení negativních hodnocení 8. epizodě je narace. Takovým způsobem, mnohem menší soustředění na vizuální a zvukové stránce u diváku, kterým se epizoda absolutně nelíbila, může svědčit o jejich frustraci kvůli netypickému vyprávění v 8. epizodě a nesplnění jejich narativních očekávání.

Další fází je vizualizace a interpretace výsledků kvantitativní obsahové analýzy kritických recenzí, jejichž výsledky se výrazně liší od diváckých recenzí.

Tabulka 3: Frekvence zmiňování prvků narace a stylu u kritiků

Recenze	Narace	Pozice epizody	Styl	Mizanscéna	Kamera	Střih	Zvuk
26	26	23	26	13	9	20	21
	100 %	88 %	100 %	50 %	35 %	77 %	81 %

Zdroj: vlastní zpracování, viz přílohy

Tyto údaje demonstrují větší zmiňování u všech prvků epizody. Frekvence zmiňování práce s kamerou stoupla více než osminásobně, u větší části zbylých kategorií lze také vidět minimálně dvojnásobný růst. Mnohem větší část recenzentů reflektovala to, jaké místo má 8. epizoda v kontextu sezony nebo makrosvěta. Prvky stylů zaujaly všechny kritiky, žádný z

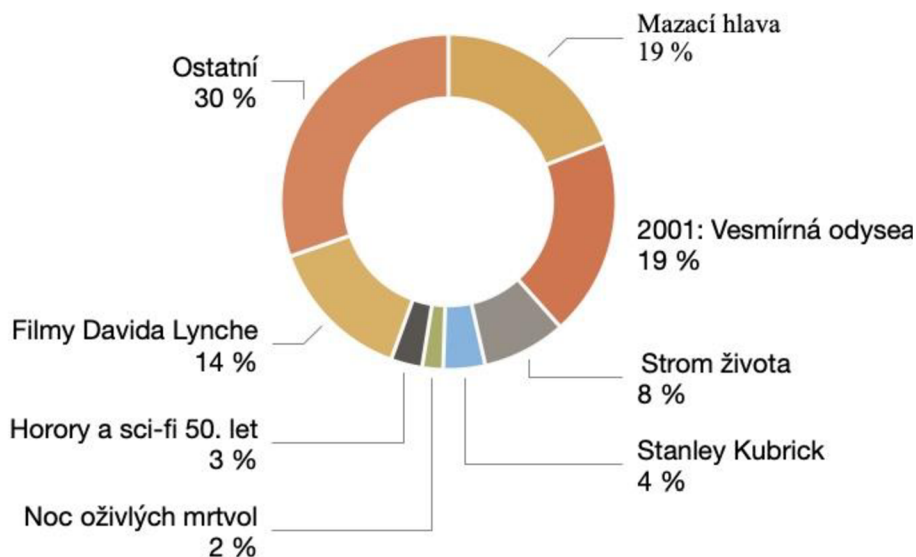
nich přitom nepoužil koncepci stylu v jejím obecném pojetí. Ve všech kritických projevech byly zmíněny nějaké prvky stylu. Podobně jako u recenzí z IMDB se nabízí vizualizace v podobě diagramu. Dohromady ve všech textech bylo zmíněno 63 stylových prvků.

Z tohoto diagramu lze vidět, že i vzhledem k tomu, že zvuková složka zachovala svoji vedoucí pozici, procentuální poměr všech kategorií je u kritiků rovnoměrnější. Skoro dvojnásobně větší roli získala práce s kamerou, střih je prakticky na stejné úrovni se zvukem. To demonstruje, že z kritické perspektivy v rámci jejich hodnocení není jednoznačně dominující prvek a také není prvek, role kterého by byla značně upozaděna. Vzhledem k tomu, že pouze u malé části kritických recenzí k 8. epizodě je přítomné i hodnocení autora, analýza vztahů mezi hodnoceními a obsahem konkrétních reakcí nemůže být provedena. Považuju ale za důležité zmínit, že v procesu analýzy textů kritiků nebylo přítomné výrazné rozdělení v názorech, protože většina reakcí byla pozitivní nebo neutrální.

Je třeba doplnit, že formát kritické recenze automaticky předpokládá, za prvé, mnohem větší rozsah, než reakce v IMDB, proto automaticky zahrnuje větší škálu různých informací, kulturních odkazů a rekapitulací jednotlivých scén. Za druhé, odborné znalosti autora článku, které zaručují komplexnější rozbor určitého díla. To přímo odráží velký rozdíl mezi frekvencí zmiňování stylu u diváků (51%) a kritiků (100%) i v případě, že se jedná o stejné dílo. Porovnání těchto skupin je možné, ale ne zcela správně kvůli odlišné povaze jejich projevů. Proto v závěrečné části této kapitoly, věnované kulturním odkazům v reakcích na 8. epizodu, budou tyto dvě skupiny recipientů analyzovány dohromady.

Pro vytvoření systému odrážejícího vztah 8. epizody a konkrétních audiovizuálních děl v kontextu reakce publika, byl vytvořen seznam všech filmů a pořadů, se kterými byla 8. epizoda v rámci diváckých a kritických recenzí porovnávána. Seznam je uveden v příloze práce. Celkově bylo nalezeno 40 zmínek děl různých žánrů, geografické a dobové příslušnosti a také různých stupňů proslulosti. Pro jejich vizuální organizaci bude vytvořen diagram, ve kterém všechna díla, která byla zmíněna dvakrát a více, budou zobrazena samostatně, ostatní budou uvedena dohromady ve speciální kategorii a dále rozebrána. V poměrně velkém množství kritických recenzí jsou zmiňovány filmy Davida Lynche, všechny z nich, kromě *Mazací hlavy*, budou zařazené do jedné kategorie.

Obrázek 9: Frekvence odkazování na jiná díla a tvůrce v recenzích.



Zdroj: vlastní zpracování, viz přílohy

Na základě tohoto schématu lze tvrdit, že publika si nejčastěji spojuje 8. epizodu se dvěma filmy. *Mazací hlava* je celovečerním debutem Lynche a jedním z příkladů surrealistické kinematografie. Tento film neprezentuje objektivní realitu, všechny jeho elementy slouží jako abstraktní symboly. *Mazací hlava* pracuje s narušenou kauzalitou a její atmosféra se hodně opírá na povědomé obrazy a instinktivní obavy člověka. Druhým filmem je *2001: Vesmírná odysea* (1968)¹⁰⁷ Stanleyho Kubricka, která je ve všech recenzích zmiňována kvůli sekvenci zobrazující kosmický průlet hvězdnou bránou. Dynamická střihová skladba, pestrost barev a forem, hypnotizující rytmus podle části recipientů sloužily jako inspirace pro sekvenci zobrazující nitro atomového hříbu. Podobně s touto sekvencí diváci spojují vesmírnou scénu ze *Stromu Života* (2011)¹⁰⁸. Je mnohem pomalejší, ale kvůli zdůrazňování různorodých textur a velmi výrazné hudební složce paralela s filmem Terrencea Malicka se objevuje poměrně často.

Dále sledují poměrně výrazné představitele žánrového filmu. *Noc oživilých mrtvol* (1968)¹⁰⁹ je snímkem, který je považován za průkopníka klíčových konvencí zombie hororu

¹⁰⁷ *2001: Vesmírná odysea* [film]. Režie Stanley Kubrick. UK, 1968.

¹⁰⁸ *Strom Života* [film]. Režie Terrence Malick. USA, 2011.

¹⁰⁹ *Noc oživilých mrtvol* [film]. Režie George A. Romero. USA, 1968.

jako žánru. Tento film není jediným hororem, na který odkazují diváci v reakcích na 8. epizodu. Část z nich určují nekonkrétní snímek, ale dobově zařazují tuto epizodu do stylistiky a tématu v amerických hororech 50. let. Velké množství filmů v té době reflektovalo 2. světovou válku. Proto byl v hororech často tematizován strach z rizik technologického vývoje a celkově napětí ve společnosti kvůli jaderné hrozbě, což zcela odpovídá atmosféře v 8. epizodě, ve které se tato hrozba stává realitou. Celkově v recenzích je horor jako žánr zmiňován nejčastěji. Objevuje se tam například představitel subžánru biologického hororu snímek *Mláďata* (1979)¹¹⁰ Davida Cronenberga, ve kterém se psychologický stav hněvu stává zdrojem nebezpečné biologické mutace. Bylo zmiňováno i *Tajemné zlo* (1987)¹¹¹ Jacka Sholdera s Kylem MacLachlanem v hlavní roli. Tento film podobně jako 8. epizoda pracuje s motivem tělesných schránek a nadpřirozených entit ovlivňujících chování lidí. *Hory mají oči* (1977)¹¹² Wesleyeho Cravena je nízkorozpočtový horor obsahující události, které jsou lokalizovány v poušti v blízkosti vojenských objektu. Tento film podobně jako 8. epizoda vytváří atmosféru izolovaného městečka a bezmoci jeho obyvatel.

Část recenzentů zmiňovala i dokumentární tvorbu. Jedním ze snímků, ve kterém diváci vidí paralelu s 8. epizodou, je *Fata Morgana* (1971)¹¹³ Wenera Herzoga, který představuje velmi meditativní, experimentální snímek o saharské poušti. V kontrastu s ním se v textech několikrát objevilo jméno Stana Brakhageho. Jeho dokument *The Act of Seeing with One's Own Eyes* (1971)¹¹⁴ zobrazuje pitvu lidského těla v děsivě detailních záběrech, připomínajících detaily krvácející lebky diskžokeje z 8. epizody. Jeden kritik odkázal i na hraný Brakhageho film. Série experimentálních snímků *Dog Star Man* (1964)¹¹⁵ také zobrazuje postavu lesníka a obsahuje abstraktní sekvence jako v 8. epizodě.

¹¹⁰ *Mláďata* [film]. Režie David Cronenberg. Kanada, 1979.

¹¹¹ *Tajemné zlo* [film]. Režie Jack Sholder. USA, 1987.

¹¹² *Hory mají oči* [film]. Režie Wesley Craven. USA, 1977.

¹¹³ *Fata Morgana* [film]. Režie Werner Herzog. Západní Německo, 1971.

¹¹⁴ *Seeing with One's Own Eyes* [film]. Režie Stan Brakhage. USA, 1971.

¹¹⁵ *Dog Star Man* [film]. Režie Stan Brakhage. USA, 1964.

Poslední velkou kategorií jsou odkazy na Lynchovu tvorbu. Zmiňování filmů jako *Lost Highway*, *Mulholland Drive*, *Inland Empire* (2006)¹¹⁶, *Zběsilost v srdci* a *Duna* (1984)¹¹⁷ odkazuje k autorskému stylu Davida Lynche, propojenosti motivů a estetiky v jeho tvorbě. Velká část diváků i bez odkazu na konkrétní díla nějakým způsobem používá autorský prvek Lynche jako kritérium hodnocení 8. epizody a často v návaznosti na to formuje svůj názor. Na základě toho se v jedné recenzi objevil i pojem “Lynchifikace” symbolizující transcendentní kvality jeho díla.¹¹⁸

Analýza odkazů na jiná díla ukazuje jak podobnosti, tak významné rozdíly ve vnímání epizody 8 všemi diváky. Mezi tituly tak můžeme vidět velkou škálu jdoucí od tvorby Kubricka a Malicka, přes Bečkové horory až po experimentální dokumenty a animované filmy a seriály jako *Můj soused Totoro* (1988).¹¹⁹ Z mého pohledu je však velmi důležitá samotná skutečnost, že navzdory velké experimentální a abstraktní povaze 8. epizody u většiny diváků vzniká pocit přítomnosti něčeho povědomě známého. Kulturní odkazy tak pro ně mohou sloužit jako opora a klíč k pochopení 8. epizody. Zmínky jiných děl tak určují a potvrzují žánrové charakteristiky epizody, reflektují její tematické zaměření a atmosféru a zdůrazňují její pozici jako uměleckého díla, které se díky svým jedinečným kvalitám může postavit jak vedle celosvětově známých klasiků kinematografie, tak i velmi specifických experimentálních děl.

¹¹⁶ *Inland Empire* [film]. Režie David Lynch. USA, 2006.

¹¹⁷ *Duna* [film]. Režie David Lynch. USA, 1984.

¹¹⁸ bholland2014. Maximum Lynchification. In: *IMDB* [online]. 26.06.2017. [cit. 2022-11-25]. Dostupné z: <https://www.imdb.com/review/rw3740148/>

¹¹⁹ *Můj soused Totoro* [film]. Režie Hajao Miyazaki. Japonsko, 1988.

Závěr

Tato práce byla zaměřena na komplexní rozbor 8. epizody 3. sezony *Twin Peaks* z perspektivy narace, stylu a divácké recepce. Jejím cílem bylo určení klíčových specifik televizní formy této epizody a mapování reakce publika na ni. Pro dosažení těchto cílů bylo kombinováno několik metodologických přístupů. Klíčové publikace tvořící metodologický korpus práce, prameny a předmětná literatura byly nastíněny v první kapitole. V kapitole *Metodologická východiska* byly představeny koncepce a metody, ze kterých analytická část této práce.

Kapitola *Narace* byla zaměřena na rozbor vyprávění a soustředovala se na dvě základní perspektivy. První perspektivou bylo vyprávění v rámci epizody, které bylo rozdělené na analýzu práce s postavami, časoprostorem a událostmi. Hlavním akcentem ve vztahu k postavám byla práce s netypickou skupinou postav, kdy většina z nich byly nové a měly v rámci sezony epizodní charakter. Proto vztahování se k nim bylo velmi omezené, kvůli čemuž byla divácká pozornost více přesměrována na události a další aspekty. Specifika práce s časoprostorem v 8. epizodě spočívala v manipulaci s časem diskurzu prostřednictvím požití flashbacku, který nebyl jasně navázán na události ze současnosti 3. sezony, proto evokoval více otázek než odpovědí. Téma otázek bylo zohledněno i ve vztahu k samotným událostem epizody. Na základě tázacího modelu Jasona Mittella byl odhalen kontrast mezi první částí epizody, ve které se objevují především narativní postuláty, a částí druhou, která pracuje s narativními enigmaty. Druhou perspektivou narativní analýzy bylo, jak se 8. epizoda vztahuje k 3. sezóně. Na základě koncepce seriality Radomíra Kokeše byla určena poměrně unikátní pozice epizody kombinující návaznou a rozrušující serialitu. Rozrušující typ seriality v 8. epizodě přitom rozšiřuje její vliv na celý makrosvět *Twin Peaks* a jeho normy, které tato epizoda reviduje. Téma norem a jejich narušení v kontextu 3. sezony byla zohledněna i z perspektivy spektakulárního vyprávění. Osmá epizoda odlišným použitím závěrečného segmentu již před začátkem narativního spektaklu naznačuje určitou změnu v normách vyprávění. Samotný spektakulární charakter epizody spočívá v náhlém posunu narativních akcentů na jiné události, postavy a časovou rovinu a mnohem větším důrazu na stylové složce.

Analýza stylu byla provedena s oporou jak na obecné konvenci fikční televizní tvorby, tak i na vnitřní normy charakteristické pro 3. sezonu *Twin Peaks*. Rozbor jednotlivých elementů stylu ukázal použití velkého množství specifických technik v každém z nich. V mizanscéně se to projevilo ve vizuálním přetížení v práci s interiérem a kostýmy postav, použití bodového a blýskajícího osvětlení. V práci s kamerou v 8. epizodě také byla využita řada specifických technik, mezi které patří vysoce kontrastní černobílé zpracování v kombinaci s barevnými elementy, zpomalení a zrychlení pohybu a také práce s pohyblivým rámem včetně použití extrémně dynamické ruční kamery. Nekontinuální střihová skladba a jump cut v 8. epizodě funguje v kontrastu s dlouhými záběry, čímž přitahuje diváckou pozornost a vyvolává pocit zmatení. V práci se zvukovou složkou je kladen důraz především na hudbu, která buď spolu s obrazem vytváří atmosféru chaosu, anebo slouží jako protipól ke scénám násilí. Všechny elementy stylu v určitých scénách upozorňují na sebe a odvádějí pozornost od sledování samotných událostí, čímž demonstrují stylový exces a potvrzují parametrické kvality narace.

V kapitole *Recepce* zaměřené na obsahovou analýzu diváckých a kritických recenzí byly zpracované statistické údaje o frekvenci zmiňování různých prvků vyprávění a stylu v 8. epizodě. Výsledky analýzy ukázaly rozdíly ve vnímání epizody různými kategoriemi publik. Z perspektivy diváků byl přítomen větší zájem o sdílení názoru a o vyprávění v rámci epizody. Ze stylových složek byl nejčastěji zmiňován zvuk. Prohloubení analýzy pomocí zařazení do statistiky údajů o hodnocení diváků odhalilo velký kontrast názorů recipientů, při kterém téměř v žádných negativních recenzích nebyl zohledňován styl. Ve vztahu ke kritickým projevům byla patrná větší rovnoměrnost, styl a jeho složky a v jejich reakcích nebyly výrazně upozaděny vůči naraci. Vzhledem k tomu, že velká část recenzí zahrnovala odkazy na další díla, zpracování statistiky zahrnující tyto údaje umožnilo vytvořit komplexnější obraz odrážející celkovou reakci publika. To ukázalo, že se část diváků snažila vyjádřit názor ve vztahu ke konkrétním scénám, někteří prostřednictvím odkazů určovali žánrové zařazení, atmosféru epizody nebo její atypický charakter. Mezi samotnými zmiňovanými tituly se přitom objevovaly jak uznané klasické filmy, tak i představitelé žánrové a experimentální kinematografie, což naznačuje velký zájem o pochopení specifík 8. epizody přes externí objekty a také velkou rozmanitost ve vnímání a interpretaci 8. epizody.

Takovým způsobem rozbor 8. epizody z několika perspektiv umožnil získat ucelenější obraz o tom, jak je takový jedinečný obsah konstruován a jak tyto techniky zapadají do konvencí televizních médií. Zařazení kategorie názorů diváků do analýzy pomohlo formovat přímou odezvu na tyto změny a potvrdilo jedinečný status 8. epizody.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny:

1. *Twin Peaks* [seriál]. David Lynch, Mark Frost. USA: ABC, 1990-1991.
2. *Twin Peaks: The Return* [seriál]. David Lynch, Mark Frost. USA: Showtime, 2017.

Recenze:

3. ATAD, Corey. Last Night's Terrifying Twin Peaks Will Be Remembered as One of the Best Episodes of Television Ever. *Esquire* [online]. 26.06.2017 [cit. 2022-05-12]. Dostupné z: <https://www.esquire.com/entertainment/tv/a55877/twin-peaks-part-8-recap/>
4. COLLINS, Sean T. Rolling Stone. 'Twin Peaks' Recap: Pretty Hate Machine. *Rolling Stone* [online]. 26.06.2017 [cit. 2022-05-12]. Dostupné z: <https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-recaps/twin-peaks-recap-pretty-hate-machine-203534/>
5. FITZGERALD, Tom, MARQUEZ, Lorenzo. Twin Peaks: I THINK I'M HIGH!. *Tom & Lorenzo* [online]. 05.07.2017 [cit. 2022-05-12]. Dostupné z: <https://tomandlorenzo.com/2017/07/rambling-thoughts-twin-peaks-episodes-7-8-think-im-high/>
6. GLYNN, Amy. Twin Peaks "Part VIII" Is 60 Minutes of Astonishing—and Totally Bonkers—Television. *Paste Magazine* [online]. 26.06.2017 [cit. 2022-05-12]. Dostupné z: <https://www.pastemagazine.com/tv/twin-peaks/twin-peaks-part-viii-is-60-minutes-of-astonishinga/>
7. GOLDMAN, Eric. Twin Peaks: "Part 8" Review. *IGN Movies* [online]. 26.06.2017 [cit. 2022-05-12]. Dostupné z: <https://www.ign.com/articles/2017/06/26/twin-peaks-part-8-review>
8. GREBENYUK, Yana. Twin Peaks Season 1 Episode 8 Review: Part 8. *TV Fanatic* [online]. 26.06.2017 [cit. 2022-05-12]. Dostupné z: <https://www.tvfanatic.com/2017/06/twin-peaks-season-1-episode-8-review-part-8/>
9. HUDDLESTON, Tom. Twin Peaks: the Return episodes 7 & 8 recap – the extremes of experience. *BFI* [online]. 01.12.2017 [cit. 2022-05-12]. Dostupné z: <https://>

www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/tv/twin-peaks-return-episodes-7-8-recap

10. JENSEN, Jeff. Twin Peaks recap: 'The Return: Part 8'. *Entertainment Weekly* [online]. 26.06.2017 [cit. 2022-08-18]. Dostupné z: <https://ew.com/recap/twin-peaks-season-3-episode-8/>
11. KELLY, Andy. Twin Peaks S3.08 review: “A wonderful, surreal episode, but only if you play along”. *SFX Magazine* [online]. 26.06.2017 [cit. 2022-05-12]. Dostupné z: <https://www.gamesradar.com/twin-peaks-season-3-episode-8-recap/>
12. MARTIN, Dan. Twin Peaks recap: episode eight – the most mind-melting, majestic outing yet. *The Guardian* [online]. London, 26.06.2017 [cit. 2022-02-24]. ISSN 1756-3224. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2017/jun/26/twin-peaks-recap-episode-eight-the-most-mind-melting-majestic-outing-yet>
13. MATAR, Joe. Twin Peaks: The Return Season 3 Episode 8 Review: Gotta Light?. *Den of Geek* [online]. 26.06.2017 [cit. 2022-05-12]. Dostupné z: <https://www.denofgeek.com/tv/twin-peaks-the-return-season-3-episode-8-review-gotta-light/>
14. MILLER, Liz Shannon. ‘Twin Peaks’ Review: Part 8 Aims for Maximum Weirdness and Succeeds. *IndieWire* [online]. 25.06.2017 [cit. 2022-02-24]. Dostupné z: <https://www.indiewire.com/2017/06/twin-peaks-2017-review-episode-8-part-8-season-3-david-lynch-showtime-spoilers-recap-1201847015/>
15. MURRAY, Noel. Twin Peaks' Season 3, Episode 8: White Light White Heat. *The New York Times* [online]. New York City, 26.06.2017 [cit. 2022-08-18]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2017/06/26/arts/television/twin-peaks-season-3-episode-8-recap.html>
16. NORDINE, Michael. ‘Twin Peaks’ Part 8 Was the Closest We’ll Come to Seeing David Lynch’s ‘Tree of Life’. *IndieWire* [online]. 26.06.2017 [cit. 2022-]. Dostupné z: <https://www.indiewire.com/2017/06/twin-peaks-part-8-the-tree-of-life-1201847196/>
17. PAIGE, Nathan. 'Twin Peaks' Episode 8: Uhhh ... what???. *Cleveland Plain Dealer* [online]. 26.06.2017 [cit. 2022-05-12]. Dostupné z: https://www.cleveland.com/entertainment/2017/06/twin_peaks_episode_8_uhhh_what.html#incart_river_index

18. PETERSON, Price. Twin Peaks: Anti-Television at Its Finest. *TV Guide* [online]. 26.06.2017 [cit. 2022-05-12]. Dostupné z: <https://www.tvguide.com/news/twin-peaks-part-8-recap/>
19. RENGIFO, Alci. David Lynch's Dadaist Apocalypse Via Twin Peaks. *Riot Material* [online]. 01.09.2017 [cit. 2022-05-12]. Dostupné z: <https://www.riotmaterial.com/twin-peaks-return-episode-eight/>
20. ROBINSON, Joanna. Twin Peaks: Trying to Make Sense of the Show's Most Bonkers Episode. *Vanity Fair* [online]. 26.06.2017 [cit. 2022-05-12]. Dostupné z: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/06/twin-peaks-episode-8-recap-easter-eggs-references-callbacks-woodsman-water-well-horse-white-eyes>
21. STEPJENS, Emily L. Twin Peaks swerves into uncharted territory. *The A.V. Club* [online]. 26.06.2017 [cit. 2022-05-12]. Dostupné z: https://www.avclub.com/twin-peaks-swerves-into-uncharted-territory-1798196096?utm_medium=RSS&utm_campaign=feeds
22. ST. JAMES, Emily. Twin Peaks episode 8: A riveting episode unlike any other explores the origins of evil. *Vox* [online]. 26.06.2017 [cit. 2022-05-12]. Dostupné z: <https://www.vox.com/culture/2017/6/26/15872236/twin-peaks-episode-8-recap-bob-the-return>
23. Twin Peaks Part 8 User Reviews. *IMDB* [online]. 2017 [cit. 2022-05-12]. Dostupné z: <https://www.imdb.com/title/tt4108316/reviews?sort=reviewVolume&dir=desc&ratingFilter=0>
24. ULICH, Keith. "Twin Peaks," Episode 8 Recap: Did You Like That Song?. *MUBI* [online]. 27.06.2017 [cit. 2022-05-12]. Dostupné z: <https://mubi.com/notebook/posts/twin-peaks-episode-8-recap-did-you-like-that-song>
25. WALLADARES, Carlos. Here's what you missed on mind-blowing 'Part 8' of 'Twin Peaks'. *SFGATE* [online]. 06.07.2017 [cit. 2022-05-12]. Dostupné z: <https://www.sfgate.com/tv/article/Here-s-what-you-missed-on-mind-blowing-Part-11270896.php>
26. WIGLER, Josh. 'Twin Peaks': David Lynch Upstages Nine Inch Nails With Sprawling Nightmare Sequence. *Hollywood Reporter* [online]. 25.06.2017 [cit. 2022-08-18].

Dostupné z: <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/twin-peaks-david-lynch-upstages-nine-inch-nails-sprawling-nightmare-sequence-1016597/>

27. WILKINS, Budd. Twin Peaks: The Return Recap: Part 8. *Slant Magazine* [online]. 26.06.2017 [cit. 2022-05-12]. Dostupné z: <https://www.slantmagazine.com/tv/twin-peaks-the-return-recap-part-8/>
28. YEOMAN, Kevin. Twin Peaks: Part 8 Review & Discussion. *Screen Rant* [online]. 26.06.2017 [cit. 2022-05-12]. Dostupné z: <https://screenrant.com/twin-peaks-part-8-review-black-and-white-woodsmen-water-well-horse/>

Filmy

29. *Dog Star Man* [film]. Režie Stan Brakhage. USA, 1964.
30. *Duna* [film]. Režie David Lynch. USA, 1984.
31. *Fata Morgana* [film]. Režie Werner Herzog. Západní Německo, 1971.
32. *Hory mají oči* [film]. Režie Wesley Craven . USA, 1977.
33. *Inland Empire* [film]. Režie David Lynch. USA, 2006.
34. *Lost Highway* [film]. Režie David Lynch. USA, 1997.
35. *Mulholland Drive* [film]. Režie David Lynch. USA, 2001.
36. *Mazací hlava* [film]. Režie David Lynch. USA, 1977.
37. *Mládáta* [film]. Režie David Cronenberg. Kanada, 1979.
38. *Můj soused Totoro* [film]. Režie Hajao Miyazaki. Japonsko, 1988.
39. *Noc ožvlých mrtvol* [film]. Režie George A. Romero. USA, 1968.
40. *Seeing with One's Own Eyes* [film]. Režie Stan Brakhage. USA, 1971.
41. *Strom Života* [film]. Režie Terrence Malick. USA, 2011.
42. *Tajemné zlo* [film]. Režie Jack Sholder. USA, 1987.
43. *Twin Peaks: Fire Walk with Me* [film]. David Lynch. USA: New Line Cinema, 1992.
44. *Zběsilost v srdci* [film]. Režie David Lynch. USA, 1990.
45. *2001: Vesmírná odyssea* [film]. Režie Stanley Kubrick. UK, 1968.

Literatura

46. BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-73312-17-6.
47. BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin : The University of Wisconsin Press, 1985. ISBN 0-299-10174-6.
48. BUTLER, Jeremy G. *Television style*. New York, N.Y.: Routledge Taylor & Francis Group, 2010. ISBN 978-0415965125.
49. BUTLER, Jeremy G. *Television: Visual Storytelling and Screen Culture*. 5th ed. New York: Routledge, 2018. ISBN 978-1138743960.
50. CALDWELL, John Thornton. *Televisuality: Style, Crisis, and Authority in American Television*. New Jersey: Rutgers University Press, 1995. ISBN 978-0585241135
51. HOLIŠ, Jindřich. *Narativní analýza Twin Peaks: The Return*. Olomouc, 2018. diplomová práce (Mgr.). UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI. Filozofická fakulta.
52. HULLFISH, Steve. ART OF THE CUT with “TWIN PEAKS” editor DuWayne Dunham. *ProVideo Coalition* [online]. 23.10.2017 [cit. 2022-11-20]. Dostupné z: <https://www.provideocoalition.com/aotc-twin-peaks/>
53. KOKEŠ, Radomír D. *Světy na pokračování: Rozbor možností seriálového vyprávění*. Praha: Filip Tomáš – Akropolis, 2016. ISBN 978-80-7470-146-7.
54. KRIPPENDORFF, Klaus. *Content analysis: an introduction to its methodology*. 2nd edition. Thousand Oaks, CA: Sage, 2004. ISBN 978-0761915447.
55. MITTELL, Jason. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: New York University Press, 2015. ISBN 978-0-8147-7135-8.
56. MITTELL, Jason. *Komplexní televize: poetika současného televizního vyprávění*. Praha: Akropolis, 2019, s. 54-56. POPs. ISBN 978-80-7470-244-0.
57. PASHINYAN, Isabella. *Content analysis as a method of research: advantages and limitations*. Nauchnaya periodika: problemy a reshenia. 2012, (3), 13-18.
58. SANNA, Antonio, ed. *Critical Essays on Twin Peaks: The Return*. Cham: Palgrave Macmillan, 2019. ISBN 978-3-030-04798-6.
59. THOMPSON, Kristin. *Storytelling in Film and Television*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2003. ISBN 0674010639.

Seznam obrázků

Obrázek 1	39
Obrázek 2	39
Obrázek 3	40
Obrázek 4	40
Obrázek 5	40
Obrázek 6	40
Obrázek 7	54
Obrázek 8	56
Obrázek 9	58

Seznam tabulek

Tabulka 1	54
Tabulka 2	56
Tabulka 3	55

Seznam příloh

1. Tabulka s kvantitativní obsahovou analýzou diváckých recenzí
2. Tabulka s kvantitativní obsahovou analýzou kritických recenzí
3. Tabulka s analýzou kulturních odkazů v recenzích

1.Tabulka s kvantitativní obsahovou analýzou diváckých recenzí

Jméno uživatele	Datum	Hodnocení	Narace epizody	Pozice epizody	Styl	Mizanscéna	Kamera	Střih	Zvuk
Hitchcoc	26.06.2017	9	1	0	0	0	0	0	0
Prismark10	13.07.2017	8	1	0	1	0	0	0	1
bobcobb301	02.07.2017	6	1	0	0	0	0	0	0
cherold	11.07.2017	4	1	1	1	1	0	1	1
ThomasDufke	25.06.2017	5	1	1	1	0	0	0	1
dierregi	03.12.2017	1	1	1	0	0	0	0	0
kluseba	25.06.2017	10	1	1	0	0	0	0	0
Samuel-Shovel	04.07.2017	10	1	1	1	0	0	0	1
mrdonleone	20.05.2020	1	1	0	0	0	0	0	0
lareval	05.10.2021	7	0	0	0	0	0	0	0
Delrvich	25.06.2017	5	1	1	0	0	0	0	0
formotog	14.09.2020	7	1	0	1	0	1	1	1
TouchTheGarlicProduction	25.06.2017	10	1	1	1	0	0	0	0
MoistMovies	19.01.2021	7	0	0	1	0	0	0	0
subechhabose	12.01.2021	9	1	0	1	0	0	0	1
urthpainter	19.08.2017	10	1	0	1	0	0	0	1
catschasemice9594	21.05.2018	10	1	0	1	0	0	0	0
alex668	27.06.2017	3	0	0	1	0	0	0	0
DjDarkrail0	03.09.2021	10	1	0	1	0	0	0	0
nikhil_mi2	02.07.2017	10	0	0	0	0	0	0	0
mickr7an	26.06.2017	10	1	0	1	0	0	0	1
ollie1939-97-957994	26.06.2017	10	1	1	1	0	0	0	0
jimpayne1967	29.06.2017	10	1	1	0	0	0	0	0
alencar_darwin	26.06.2017	10	1	0	1	0	0	0	0
fabregasgunner	11.02.2021	1	1	1	0	0	0	0	0
DanMihaimovienoncritic	26.06.2017	1	1	1	0	0	0	0	0
bobbo999	21.09.2021	10	1	0	0	0	0	0	0
Larrypiraeus	18.08.2017	1	1	1	0	0	0	0	0
rando99	18.07.2017	1	1	1	0	0	0	0	0
xecutionrecords	27.06.2017	10	1	0	1	0	0	0	0
kris-523-976233	24.10.2017	8	1	0	1	0	0	0	0
aidan-callari	26.10.2017	9	1	0	1	0	0	1	1
gromsall-1	03.02.2021	4	1	0	0	0	0	0	0
joesallen-07746	25.05.2020	10	1	0	0	0	0	0	0
raiderreggid	26.06.2017	1	1	1	0	0	0	0	0
bartolomeudebensafirim	30.06.2017	10	0	0	0	0	0	0	0
johanlundberghik	04.02.2022		1	1	1	0	0	0	0
moviewatcher-32341	27.06.2017	4	1	0	0	0	0	0	0
eksentric-652-531454	27.06.2017	1	1	1	0	0	0	0	0
akoronthebastard	26.06.2017	10	1	0	0	0	0	0	0
nilcaron	24.08.2021	10	1	0	1	0	0	0	0

Jméno uživatele	Datum	Hodnocení	Narace epizody	Pozice epizody	Styl	Mizanscéna	Kamera	Střih	Zvuk
henrychubs	19.05.2020	2	1	1	1	0	0	1	1
johnaldo8	07.07.2017	1	1	1	1	0	0	1	1
kamille-roboter	26.07.2017	10	1	1	1	0	0	0	0
OliversTvist	15.08.2018	1	1	1	0	0	0	0	0
blue_dragyn	31.07.2017	1	1	1	0	0	0	0	0
aandreee-24825	26.07.2017		1	1	0	0	0	0	0
ziusti	03.03.2018	1	1	1	0	0	0	0	0
Mic-collins61	27.06.2017	1	1	1	1	0	0	1	0
mikeinaples	05.07.2017	10	0	0	1	1	0	1	1
gorddeckerbonser	26.06.2017	5	1	0	1	0	0	0	0
suciulaurentiu_cristian	26.06.2017	1	1	0	0	0	0	0	0
beresgabor	10.07.2017	1	1	0	0	0	0	0	0
mau-1225	13.09.2020	9	1	0	0	0	0	0	0
ihanatsu	26.06.2017	1	1	1	0	0	0	0	0
g-fiddes	26.09.2021	1	1	1	0	0	0	0	0
NurNodesinNil	02.07.2017	9	1	1	1	1	1	0	1
edyoung-90901	25.06.2017	1	1	0	0	0	0	0	0
biel-45603	26.06.2017	3	1	1	1	0	0	1	1
bholland2014	26.06.2017	0	0	0	0	0	0	0	0
rowanmasters	28.06.2017	10	1	0	1	0	0	0	0
planeetarjan	30.06.2017	10	1	1	1	1	0	0	1
monkeyd-rufy	26.06.2017	5	1	0	1	0	0	0	1
CaptainTudmoke	25.06.2017	10	1	1	1	0	0	0	1
Douglas-strien	27.06.2017	10	1	0	1	0	0	0	1
ljrob	27.06.2017	1	1	0	0	0	0	0	0
mebarc-54597	28.06.2017	1	0	0	0	0	0	0	0
noki-26827	25.06.2017	5	1	1	1	0	0	0	0
dhughes-84819	26.06.2017	10	1	1	1	0	0	0	1
SLionsCricketreviews	06.09.2017	10	1	1	1	1	1	1	1

2. Tabulka s kvantitativní obsahovou analýzou kritických recenzí

Jméno kritika/čky	Nazev periodika	Datum	Narace epizody	Pozice epizody	Styl	Mizanscéna	Kamera	Střih	Zvuk
Noel Murray	The New York Times	26.06.2017	1	1	1	0	0	0	1
Jeff Jensen	Entertainment Weekly	26.06.2017	1	1	1	1	1	1	1
Josh Wigler	The Hollywood Reporter	01.12.2017	1	1	1	1	0	0	0
Dan Martin	The Guardian	26.06. 2017	1	1	1	0	0	1	1
Sean T. Collins	Rolling Stone	26.06.2017	1	0	1	0	0	0	1
Corey Atad	Esquire	26.06.2017	1	1	1	1	0	1	1
Michael Nordine	IndieWire	26.06.2017	1	1	1	0	0	0	0
Liz Shannon Miller	IndieWire	25.06.2017	1	1	1	0	0	1	1
Joanna Robinson	Vanity Fair	26.06.2017	1	1	1	1	0	0	1
Emily L. Stephens	The A.V. Club	26.06.2017	1	1	1	1	1	1	1
Budd Wilkins	Slant Magazine	26.06.2017	1	1	1	1	1	1	1
Carlos Walladares	SFGATE	06.07.2017	1	1	1	1	0	1	1
Emily St. James	Vox	26.06.2017	1	1	1	0	0	1	1
Price Peterson	TV Guide	26.06.2017	1	1	1	1	1	1	0
Kevin Yeoman	Screen Rant	26.06.2017	1	1	1	0	0	1	1
Alci Rengifo	Riot Material	01.09.2017	1	0	1	0	1	1	1
Andy Kelly	SFX Magazine	26.06.2017	1	1	1	0	1	1	1
Tom Fitzgerald, Lorenzo Marquez	Tom & Lorenzo	05.07.2017	1	1	1	1	0	1	1
Lindsey Romain	Birth.Movies. Death.	26.06.2017	1	1	1	1	0	1	1
Tom Huddleston	BFI	01.12.2017	1	1	1	1	0	1	0
Amy Glynn	Paste Magazine	26.06.2017	1	1	1	0	0	1	1
Nathan Paige	Cleveland Plain Dealer	26.06.2017	1	1	1	0	0	0	0
Yana Grebenyuk	TV Fanatic	26.06.2017	1	0	1	0	1	1	1
Joe Matar	Den of Geek	26.06.2017	1	1	1	1	1	1	1
Eric Goldman	IGN Movies	26.06.2017	1	1	1	0	0	1	1
Keith Ulich	MUBI	27.06.2017	1	1	1	1	1	1	1

3. Tabulka s analýzou kulturních odkazů v recenzích

#	Nazev filmu/seriálu/smšru nebo jméno tvůrce	Diváci	Kritici
1	Mazací hlava (1977)	12	7
2	2001: Vesmírná odysea (1968)	9	10
3	Strom života (2011)	2	6
4	Kubrick	4	0
5	Mouha (1986)	1	0
6	Plán 9 (1959)	1	0
7	Noc ožvlých mrtvol (1968)	1	1
8	The Twilight Zone (1959-1964)	1	0
9	Změna stavu (1980)	1	0
10	Tarkovski	1	0
11	Exorcist (?)	1	0
12	horror a sci-fi 50. let	1	2
13	Osvícení (1980)	0	1
14	Lidé pod schody (1991)	0	1
15	Children of Men (2006)	0	1
16	Den, kdy se zastavila Země (1951)	0	1
17	Godzilla (1954)	0	1
18	Across the sea (S06E15 Lost (2004-2010))	0	1
19	Stan Brakhage	0	1
20	Lost Highway (1997)	0	2
21	Mulholland Drive (2001)	0	4
22	Inland Empire (2006)	0	3
23	David Lynch Cigarette Ad	0	1
24	Zběsilost v srdci (1990)	0	2
25	Duna (1984)	0	3
26	Guillermo del Toro	0	1
27	Fata Morgana (1971)	0	1
28	Můj soused Totoro (1988)	0	1
29	Čaroděj ze země Oz (1939)	0	1
30	Hory mají oči (1977)	0	1
31	On The Air (1992)	0	1
32	Tajemné zlo (1987)	0	1
33	Na břehu (1959)	0	1
34	Dog Star Man (1964)	0	1
35	The Act of Seeing with One's Own Eyes (1971)	0	1
36	Mlád'ata (1979)	0	1
37	Německá kinematografie 20. let	0	1
38	Šinseiki Evangelion (1995)	0	1
39	Říše slunce (1987)	0	1
40	Most špiónů (2015)	0	1
		35	63

NÁZEV:

Analýza 8. epizody *Twin Peaks: The Return* - televizní forma a její kritická/divácká recepce

AUTOR:

Elena Chaban

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Jakub Korda, Ph.D.

ABSTRAKT:

Tato bakalářská práce se zabývá narativními a stylovými kvalitami 8. epizody 3. sezóny *Twin Peaks* a reakcemi na ni různých kategorií diváků. Cílem práce bylo určení klíčových specifík televizní formy této epizody a vytvoření představy o tom, jak na ně reagovala různá publika. V analytické části proto byly kombinované metody narativní a stylové analýzy, ve vztahu k recepci byla použita kvantitativní analýza kritických a diváckých recenzí. V závěru byly formulované základní techniky v práci s postavami, časoprostorem a událostmi a byla určena pozice 8. epizody v rámci celé série. Shrnuty byly také výsledky obsahové analýzy, které ukázaly výrazný rozpor v názorech recipientů a tím potvrdily unikátní status této epizody.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Twin Peaks, TV, narace, televizní styl, obsahová analýza

TITLE:

Analysis of the 8th episode of *Twin Peaks: The Return* - television form and its critical/ audience reception

AUTHOR:

Elena Chaban

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Jakub Korda, Ph.D.

ABSTRACT:

This bachelor thesis examines the narrative and stylistic qualities of Part 8 of *Twin Peaks: The Return* and explores the reaction of the public to it. The purpose of this study is to identify the key specifics of storytelling and work with the components of style in this episode, as well as displaying the perspective of its viewer perception. To accomplish this task, a combination of narrative, stylistic and content analysis was chosen. Narrative analysis focused on both the episode's intrinsic qualities and its position within the overall framework of the season. The analysis of the elements of style was aimed at studying the various techniques that create its unique form. The results of these two analytical approaches were compared with data on the viewers' perception of individual narrative and style elements. This approach made it possible to detect a large difference in the opinions of different categories of recipients and confirm the unique status of this episode both through the prism of its own characteristics and through the perspective of the audience's perception.

KEYWORDS:

Twin Peaks, TV, narration, television style, content analysis